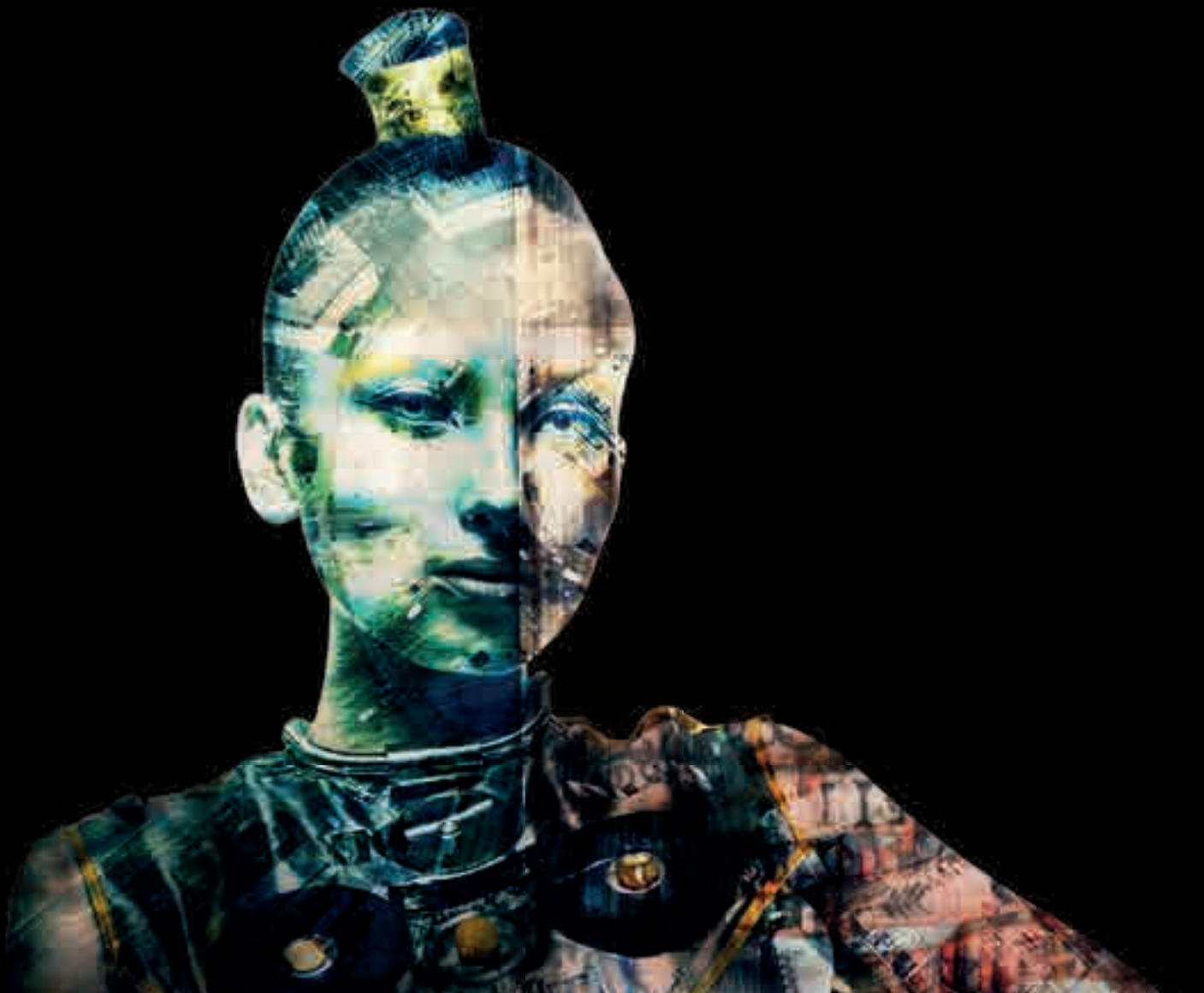
59 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO



MY WAYS

59 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

3/10 NOV 2018

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Vicolo di Santa Maria Maggiore, 1 50123, Firenze, Italia
tel. +39 055 244778 – fax +39 055 241364
info@festivaldeipopoli.org
www.festivaldeipopoli.org

Comitato direttivo | Board of Directors
Vittorio Iervese, presidente | President
Lucia Landi, vice presidente | Vicepresident
Gianluca Guzzo, vice presidente | Vicepresident
Silvia Lelli, Clara Marinelli, Niccolò Pecorini, Antonio Pirozzi, Samuele Rossi

Amministrazione | Administration
Massimo Martini

Direttore | Festival Director
Alberto Lastrucci

Vicedirettrice | Deputy Artistic Director
Claudia Maci

Coordinamento | Coordinators
Sandra Binazzi

Comitato di selezione | Selection Committee
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator
Sandra Binazzi, Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese, Alberto Lastrucci, Pinangelo Marino, Elisa Scarpa, Carmen Zinno

Luoghi del Festival
La Compagnia, via Cavour, 50/R, Firenze
Spazio Alfieri, via dell'Ulivo, 6, Firenze
Istituto Francese di Firenze, piazza d'Ognissanti, 2, Firenze
ZAP – Zona Aromatica Protetta, vicolo S. M. Maggiore, 1, Firenze
Auditorium Sant'Apollonia, via San Gallo 25, Firenze
Festival Videolibrary, c/o Mediateca Regionale Toscana, via San Gallo, 25, Firenze
Dipartimento SAGAS, Unifi, via Gino Capponi, 9
BUH! Circolo Culturale Urbano, Via Panciatichi, 16, Firenze

Il mondo in fiamme: il cinema di Roberto Minervini
The world on fire: the cinema of Roberto Minervini
Alessandro Stellino, curatore | Curator

Il paesaggio vivente: il cinema di Dominique Marchais
A Living Landscape. The cinema of Dominique Marchais
Daniele Dottorini, curatore | Curator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Ambasciata di Francia, Istituto Francese Italia, Istituto Francese Firenze

Doc at Work – Campus
Margot Mecca, coordinamento | Coordinator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
CIVICA SCUOLA DI CINEMA LUCHINO VISCONTI, MILANO
FILMAP – CENTRO DI FORMAZIONE E PRODUZIONE PONTICELLI, NAPOLI
SCUOLA HOLDEN, TORINO
ZELIG – SCHOOL FOR DOCUMENTARY, TELEVISION AND NEW MEDIA DI BOLZANO
FAMU – FILM AND TV SCHOOL OF THE PRAGUE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

KinderDocs
Direttrice Artistica: Dimitra Kouzi
Sandra Binazzi, Rosie Diamantaki, Claudia Maci, coordinamento | Coordinators
CON LA COLLABORAZIONE DI Giada Divulsi

UFFICIO PROGRAMMAZIONE E VIDEOLIBRARY | PROGRAMMING OFFICE
Daniela Colamartini, responsabile | Manager
CON LA COLLABORAZIONE DI Giada Divulsi

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Irene Lucchesi, responsabile | Manager
CON LA COLLABORAZIONE DI Pietro Cerbai

FUNDRAISING
Martina Santoro

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Pietro Cerbai, responsabile | Manager
CON LA COLLABORAZIONE DI Lapo Lenardon

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS
Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese, Alberto Lastrucci, Claudia Maci, Pinangelo Marino, Elisa Scarpa, Carmen Zinno

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEERS COORDINATORS
Daniela Colamartini

SEGRETARIA DI GIURIA INTERNAZIONALE | SECRETARY OF INTERNATIONAL JURY
Elita Cannata

RESPONSABILI DI SALA | FRONT HOUSE MANAGERS
Ilaria Ippoliti, Claudia Morini di Tocco

CONSULENTE TECNICO | TECHNICAL ADVISOR
Alessandro Maffei

AUTISTA E RUNNER | DRIVER AND RUNNER
Simone Bartalesi

ASSICURAZIONE | INSURANCE
I.M.M. Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

UFFICIO COMUNICAZIONE & RELAZIONI ESTERNE
Sandra Binazzi, Claudia Maci, Ilaria Parenti

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Antonio Pirozzi
CON LA COLLABORAZIONE DI Valentina Messina

VIDEOLIBRARY
Giada Divulsi

IMMAGINE COORDINATA E SOCIAL MEDIA MANAGER
Frankenstein S.r.l.

SITO WEB | WEBSITE
Lorenzo Meriggi | Digitaldesign, webmaster

FOTOGRAFO | PHOTOGRAPHER
Ilaria Costanzo

INTERPRETI | INTERPRETERS
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Sudtitles

CATALOGO | CATALOGUE
Sandra Binazzi
CON LA COLLABORAZIONE DI Giada Divulsi, Margot Mecca

COPERTINA | COVER
Frankenstein S.r.l.

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD
Daniele Dottorini (d.d.)
Silvio Grasselli (s.g.)
Vittorio Iervese (v.i.)
Alberto Lastrucci (a.l.)
Pinangelo Marino (p.m.)
Margot Mecca (m.m.)
Elisa Scarpa (e.s.)
Alessandro Stellino (a.s.)
Carmen Zinno (c.z.)

TRADUZIONE TESTI | CATALOGUE TRANSLATION
Carla Scura

FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPH
Virgola Graphica, Siena

IMPIANTI E STAMPA | PLANT AND RELEASE
Tipografia Baroni & Gori s.r.l., Prato

ISBN: 978-88-6482-036-1

© Copyright 2018 Festival dei Popoli
© Copyright 2018 Baroni & Gori
su licenza del Festival dei Popoli
TUTTI I DIRITTI RISERVATI | ALL RIGHT RESERVED
RIPRODUZIONE VIETATA | REPRODUCTION IS NOT PERMITTED

SOMMARIO | CONTENTS

Vittorio Iervese, *Presidente Festival dei Popoli*
6

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*
8

Giurie e Premi | Juries and Awards
10

Lo sguardo dell'altro. La sfida del dialogo tra culture e religioni
The Gaze of the Other: The challenge of dialogue between cultures and religions
12

Giuria Internazionale | International Jury
14

CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS
20

CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS
30

CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | SHORT DOCUMENTARY FILMS
38

CONCORSO ITALIANO | ITALIAN COMPETITION
48

IL MONDO IN FIAMME: IL CINEMA DI ROBERTO MINERVINI
THE WORLD ON FIRE: THE CINEMA OF ROBERTO MINERVINI
59

IL PAESAGGIO VIVENTE: IL CINEMA DI DOMINIQUE MARCHAIS
A LIVING LANDSCAPE. THE CINEMA OF DOMINIQUE MARCHAIS
88

DOC AT WORK – CAMPUS
108

HABITAT
130

KINDERDOCS
146

HIT ME WITH MUSIC!
154

EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS
162

Indice dei film | Index of films
186

Indice dei registi | Index of directors
187

Ringraziamenti | Thanks to
189

E se il contrario della conoscenza non fosse l'ignoranza ma la certezza? Non c'è conoscenza senza incontro e non c'è incontro senza una domanda. Quindi, meglio dirlo subito, a scanso d'equivoci e per onestà (non solo intellettuale): il Festival dei Popoli è un posto in cui albergano le domande, non dove si trovano le risposte.
Immagino la delusione di quelli che leggeranno queste prime righe, non tanto perché si aspettassero da noi indicazioni per affrontare un mondo sempre più incerto ma perché questa confessione pare un sintomo di debolezza o una manifestazione d'impotenza. Non è così. Al contrario, l'abitudine ad accogliere a braccia aperte le domande è una scelta consapevole, un atto d'amore. Già la sinuosità di un punto interrogativo ci intriga molto di più di quanto possa fare la rigidità impettita di un esclamativo. La domanda è seducente, è un invito all'incontro, un'esortazione ad entrare in relazione: "posso sedermi vicino a te? Che film danno stasera? Sono emozionato, e tu?". La domanda è l'ammissione che non possiamo bastarci, che non possiamo fare da soli perché avremo sempre bisogno dell'altro/a.
Tante sono le domande che si nascondono dentro le appassionanti storie che presentiamo quest'anno al 59° Festival dei Popoli. Ma una domanda può essere il cominciamento di ogni storia, non il suo fine. E delle tante opere che abbiamo visto, ci hanno interessato quelle che non cercano soltanto conferma o approvazione ma che si aprono alla sorpresa, smuovono i pensieri e solleticano i sensi, film come domande che fanno ardere la poltrona e che ci impongono di alzarci e partire.
Alla volgarità, all'egoismo, all'urlo, al dito puntato, all'esclusione, alla chiusura, all'imposizione, alla tracotanza, alla disillusione e alla prepotenza che ci circonda il Festival dei Popoli risponde con un carico di domande bellissime e scabrose: si può essere qualcosa di più che meri spettatori? Come si fa ad essere il cambiamento che vorremmo vedere nel mondo? *What you gonna do when the world's on fire?*
Quest'anno il Festival dei Popoli ha dato avvio ad un profondo processo di rinnovamento che ci porterà diritti ad immaginare come saranno i prossimi 60 anni. Ringrazio di cuore tutti coloro che stanno lavorando insieme a noi, aiutandoci e spronandoci. Le incertezze e le minacce sono tante ma non possiamo fare a meno di inseguire la bellezza che si nasconde sempre nella tensione di una domanda, come una promessa di futuro. Vogliamo costruirlo insieme? Vogliamo costruirlo insieme.

Vittorio Iervese
Presidente del Festival dei Popoli

What if the opposite of knowledge were not ignorance but certainty? There is no knowledge without encounter, and there are no encounters without a question. Therefore, let's say it right away, to avoid any misunderstanding and for the sake of (not just intellectual) honesty: Festival dei Popoli is a place that hosts questions, you're not going to find answers here.
I can imagine the disappointment of those who will read these lines, not so much because they expected instructions from us on how to face an increasingly uncertain world, but because this confession may seem a symptom of weakness or a manifestation of powerlessness. This is not the case. On the contrary, welcoming questions with open arms is a conscious choice, an act of love. To begin with, the sinuousness of a question mark is more intriguing than the stiffness of an exclamation mark. A question is enticing, an invitation to an encounter, an exhortation to establish a relationship. "May I seat next to you?", "What film is playing tonight?", "I'm excited, what about you?" To ask a question means admitting we are not enough, we can't be on our own, because we will always need the other.
So many questions lie behind the moving stories that this year are presented at the 59th edition of Festival dei Popoli. However, a question can be the beginning of any story, not their purpose. Among the many works we have seen, we were interested in those that are not only looking for confirmation or approval, but open to surprise, elicit thoughts, and bring us to our senses. These films are like questions that set your chair on fire and prompt us to stand up and leave.
Against the vulgarity, selfishness, screaming, finger-pointing, exclusion, narrowmindedness, imposition, arrogance, disillusionment, and prevarication that are surrounding us, Festival dei Popoli answers with a load of beautiful and thorny questions, such as 'Can we be something more than viewers?', 'How can we be the change that we would like to see in the world?', '*What you gonna do when the world's on fire?*'
This year, Festival dei Popoli initiated a profound process of renewal that will bring us to imagine how our next 60 years will be. I warmly thank all those who are working with us, helping us, and prompting us. There are many uncertainties and threats, but we can't help pursuing the beauty underlying the tension of a question, like a promise of a future. Shall we build it together? We want to.

Vittorio Iervese
President of Festival dei Popoli

Questa 59esima edizione, un numero intrigante che inevitabilmente accende la curiosità su ciò che saremo in grado di proporvi allo scoccare del numero 60, è caratterizzata dall'essere il punto di arrivo e di armonizzazione di desideri, linee d'azione e progettualità coltivati da lungo tempo e che, mai così compiutamente come quest'anno, hanno trovato tra loro il giusto equilibrio, disponendosi uno a fianco all'altro a rafforzare l'impianto generale e le ambizioni della nostra manifestazione.
Doc at Work Campus propone una selezione significativa di film realizzati nel corso del 2018 dagli studenti della Scuola Holden di Torino, della Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano, del Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale di Napoli, della Zelig – School for Documentary, Television and New Media di Bolzano. Ospite speciale, una delle scuole di cinema più prestigiose d'Europa, la FAMU International Film and TV School - Academy of Performing Arts, di Praga (CZ), presente con una delegazione dei propri studenti.
La rinnovata collaborazione con il Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze ci consente di realizzare una tavola rotonda su Memoria e Archivi come forme di conservazione del passato ma anche strumenti indispensabili per costruire il nostro futuro.
Tra i progetti di più lunga gestazione avevamo quello di aprire le porte del nostro festival al pubblico dei giovani e dei giovanissimi, consapevoli di quanto sia importante per loro poter condividere l'esperienza della sala cinematografica con familiari, amici e compagni di classe. Tale possibilità ci è arrivata grazie alla collaborazione con KinderDocs, che ha messo a disposizione competenza, esperienza nel settore e una selezione di titoli di grande qualità. Un programma – ve lo garantisco – adatto agli spettatori di tutte le età.
Una nuova sezione - Doc Explorer – propone di spingersi ancora più lontano nell'esplorazione della galassia del documentario, inoltrandosi in quei territori di confine in cui esso si fonde, in proficua ibridazione, con altre forme di espressione e con gli spazi (virtuali e non) messi a disposizione dalle novità tecnologiche. *Web doc, I-doc, Virtual Reality* e *Live Documentary* compongono un programma innovativo, caratterizzato dal fatto che queste nuove forme di narrazione vengono fruite in spazi diversi dalla sala cinematografica.
Tutto questo va a corroborare un programma ufficiale di grande livello e di ampia varietà: oltre alle due sezioni in concorso, internazionale e italiano, due retrospettive – la prima, di cui andiamo particolarmente fieri, dedicata a Roberto Minervini, è realizzata in collaborazione con IsReal – Festival di Cinema del Reale – di Nuoro; la seconda, intitolata a Dominque Marchais, riconferma Ambasciata di Francia e Istituto Francese tra i nostri partner più solidi. Il focus tematico – l'abbiamo intitolato "Habitat" – è dedicato al futuro prossimo, sospeso tra le suggestioni delle nuove tecnologie e la necessità di potenziare l'attenzione per la salute ambientale. Infine una sezione di documentari musicali e un panorama di eventi speciali di grande impatto spettacolare.
A simboleggiare questa nostra voglia di saperne di più su ciò che ci attende, un'enigmatica protagonista si affaccia dal nostro manifesto. Questa "Monna Lisa del XXI secolo" ci fissa con sguardo fiero ma pacato e un atteggiamento disponibile a lasciarci ammirare i variopinti paesaggi che le adornano la pelle. In cambio, ci chiede di accompagnarla in un viaggio, attraverso i film che compongono questa edizione, alla scoperta degli innumerevoli percorsi che conducono al suo (e al nostro) futuro.
Buon viaggio.

Alberto Lastrucci
Direttore del Festival dei Popoli

This 59th edition, an intriguing number that inevitably kindles the curiosity on what we will be able to propose on number 60, is characterized by being both the vanishing point of and the place where longstanding desires, lines of action, and sense of our project find harmony and balance, this year more than ever. All of these elements fit together, reinforcing the general plan and the ambition of our festival.
Doc at Work Campus proposes a meaningful selection of films made during 2018 by the students of the Turin Scuola Holden, the Milan Civica scuola di cinema Luchino Visconti, the Naples Centro FilmaP - Atelier di Cinema del Reale, and the Bolzano Zelig – School for Documentary, Television and New Media. Our special guest is one of the most prestigious film schools in Europe, the Prague FAMU International Film and TV School - Academy of Performing Arts, with a delegation of students.
The renewed collaboration with the Department SAGAS of the University of Florence has allowed us to set up a round table on Memory and Archives, with the latter seen as forms of preservation of the past but also indispensable instruments to build our future.
For a long time, we had been planning the project of opening the doors of the festival to young and very young audiences, knowing how important for them is to share the movie theatre experience with family members, friends, and classmates. The project has come true thanks to the collaboration with KinderDocs; they shared competence, experience in the field, and a selection of high-quality titles, with a programme suitable for audiences of all ages - you can count on it.
The goal of our new section, Doc Explorer, is precisely to explore the boundaries of the galaxy of documentaries, venturing into those areas in which it fruitfully blends with other forms of expression and with the (virtual or not) spaces made available by technological innovation. *Web doc*, *I-doc*, *Virtual Reality,* and *Live documentary* make up an innovative programme in which the new forms of storytelling are experienced in spaces other than the movie theatre.
All of this contributes to a high-level, varied official programme: the two competitive sections (international and Italian); two retrospectives: the first – of which we are particularly proud – realized in collaboration with IsReal, the Nuoro Festival di Cinema del Reale, is dedicated to Roberto Minervini, while the second, that presents the cinema of Dominique Marchais, sees the Embassy of France and the Istituto Francese among our most solid partners; the theme focus, entitled "Habitat", deals with the near future, a dimension oscillating between the suggestion of new technologies and the need of focussing our attention onto the health of the environment; to cap it all off, a section of musical documentaries and a wide offer of special events with a strong spectacular impact.
Symbolizing our desire to know more about what awaits us, an enigmatic character peeps out of our poster. This "21st-century Monna Lisa" stares at us with a fierce, but quiet look, all the while willing to let us admire the multi-coloured landscapes that adorn her skin. In return, she asks us to accompany her on a journey, through the films that make up this edition, to discover the countless paths that lead to her (and our) future.
Have a pleasant journey,

Alberto Lastrucci
Director of Festival dei Popoli

GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

GIURIA INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL JURY

Filipa Reis (Portogallo), Stephan Riguet (Francia), Biljana Tutorov (Serbia)
La Giuria Internazionale assegna il Premio al miglior lungometraggio (€ 8.000, divisi equamente fra regista e produzione), Premio al miglior mediometraggio (€ 4.000, divisi equamente fra regista e produzione), Premio al miglior cortometraggio (€ 2.500, divisi equamente fra regista e produzione), targa "Gian Paolo Paoli" al miglior film etno-antropologico.

Filipa Reis (Portugal), Stephan Riguet (France), Biljana Tutorov (Serbia)
The International Jury will assign the following prizes: Best Feature-Length Documentary Award (€ 8,000, divided equally between the director and the production), Best Mid-Length Documentary (€ 4.000, divided equally between the director and the production), Best Short-Length Documentary Award (€ 2.500, divided equally between the director and the production), and the "Gian Paolo Paoli" Award to the Best Ethno-anthropological Film.

GIURIA CINEMAITALIANO.INFO | CINEMAITALIANO.INFO JURY

Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri
I film di produzione italiana concorrono al Premio Cinemaitaliano.info – CG Entertainment.La giuria è composta dalla redazione di cinemaitaliano.info. Il premio consiste nella pubblicazione e distribuzione del film nella collana DVD "POPOLI *Doc*".

Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri
The Italian films will compete for the Cinemaitaliano.info – CG Entertainment Award (www.cgentertainment.it). The winning film, chosen by a jury composed by the editors of Cinemaitaliano.info (www.cinemaitaliano.info), will be released in the DVD collection "POPOLI *Doc*".

PREMIO "GLI IMPERDIBILI" | "GLI IMPERDIBILI" AWARD

Il film vincitore verrà tenuto in programmazione a La Compagnia per una settimana in un periodo da concordare con la produzione/distribuzione. Il premio sarà assegnato dal responsabile della programmazione de La Compagnia congiuntamente al suo staff. La Compagnia è un progetto promosso da Regione Toscana: uno spazio nel centro di Firenze realizzato e gestito da Fondazione Sistema Toscana per tutti coloro che coltivano la passione per il documentario, la sperimentazione, la cultura dell'audiovisivo in tutte le sue forme.

The winner will be screened for a week at the Cinema La Compagnia during a period of time to be agreed with the production/distribution. The prize will be awarded by the head of programming of the Cinema La Compagnia in conjunction with its staff. La Compagnia is a project promoted by Regione Toscana: a theatre, in the centre of Florence conceived and managed by Fondazione Sistema Toscana for all those who cultivate the passion for documentary films, experimentation, audiovisual culture in all its forms.

PREMIO MYMOVIES.IT DALLA PARTE DEL PUBBLICO MYMOVIES.IT AUDIENCE AWARD

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale concorrono al premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico che, grazie alla collaborazione con MYmovies.it, verrà attribuito dagli spettatori, i quali, utilizzando l'apposita App, potranno esprimere il loro voto.

All films of the International Competition are eligible to receive the Mymovies.it Audience Award. Thanks to our partnership with Mymovies.it, the audience will be able to vote for their favourite films through the festival app.

LO SGUARDO DELL'ALTRO
LA SFIDA DEL DIALOGO TRA CULTURE E RELIGIONI

L'*Istituto Sangalli per la storia e le culture religiose* opera da due anni nel contesto scientifico e culturale fiorentino e si sta affermando come una presenza sempre più solida e riconosciuta. Fondato da Maurizio Sangalli, docente universitario, che ne è presidente, l'Istituto è stato intitolato alla sua famiglia di origine, come pubblico attestato di una attenzione all'impegno sociale e benefico che l'ha contraddistinta, in ambito lombardo, attraverso le generazioni. Adottando volutamente un punto di vista laico e non confessionale, l'Istituto è sorto con l'obiettivo prioritario di mettere a disposizione fondi per la ricerca umanistica, con un particolare interesse per le tematiche storico-religiose, in prospettiva interdisciplinare e interreligiosa, indirizzandosi verso il sostegno dei giovani ricercatori, italiani e stranieri, sotto forma di borse di studio, premi per pubblicazioni, supporti per facilitare la partecipazione a convegni e seminari.

Sin dall'inizio, l'Istituto ha instaurato collaborazioni con università italiane e straniere; ha promosso progetti in comune con prestigiose istituzioni scientifiche; ha organizzato seminari con altri enti di ricerca italiani. Grazie al sostegno della Fondazione Cassa risparmio di Firenze, offre inoltre borse di studio residenziali per brevi periodi a studiosi stranieri di elevato profilo scientifico, operanti nell'ambito della storia delle religioni.

A questa attività scientifica, si è affiancata molto presto un'apertura verso i temi del dialogo interreligioso, che ha consentito all'Istituto di rivolgersi ad un più vasto pubblico. Su questo fronte si situano le collaborazioni con le amministrazioni pubbliche locali, *in primis* il Comune di Firenze; le comunità religiose cittadine, quella ebraica e quella islamica in particolare, oltre ovviamente all'Arcidiocesi fiorentina; ma anche le scuole superiori, con incontri per abituare a conoscere la 'differenza'.

Proprio sulla scia di questo impegno 'civile' si situa ora il premio al quale l'Istituto ha deciso di dare vita all'interno del Festival dei Popoli: "*Lo sguardo dell'altro. La sfida del dialogo tra culture e religioni*" ne è l'intitolazione e verrà assegnato al miglior film su tematiche inter-religiose e inter-culturali presentato nel corso della *kermesse* fiorentina.

THE GAZE OF THE OTHER
THE CHALLENGE OF DIALOGUE BETWEEN CULTURES AND RELIGIONS

The Sangalli Institute for religious history and cultures has been working in the scientific and cultural community and institutions of Florence for two years. It is currently consolidating its ever more accredited presence. Founded by Professor Maurizio Sangalli, who is also its President, the Sangalli Institute bears the same name as his family of origin, in order to acknowledge publicly the family's social commitment and beneficial activities carried out in the Lombard area across the generations. Having deliberately adopted a secular and non-religious approach, the Institute's primary objective is to make funds available to research in the field of the humanities, with particular concern for socio-religious studies, from an inter-disciplinary and inter-religious perspective. Support to young Italian and foreign researchers is provided in the form of scholarships, awards to published and unpublished works, and financial support to facilitate participation in conferences and seminars.

Ever since its foundation, the Sangalli Institute has collaborated with Italian and foreign universities, promoted projects in association with prestigious scientific institutions, and organized seminars with other Italian research institutes. Thanks to the support of Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, the Institute also offers short-term residences to high-profile international scholars working in the history of religions.

This scientific activity quickly broadened to include themes related to inter-religious dialogue, which allowed the Institute to address a wider audience. In this framework, the Institute has promoted collaborations with local public administrations, first and foremost the Municipality of Florence; the city's religious communities, including the Jewish and particularly the Islamic ones, besides the Florence Arch-diocese; but also the local high schools, with meetings aimed to make pupils familiar with 'difference.'

In the wake of this 'civil' commitment, the Sangalli Institute decided to create an award within Festival dei Popoli, "The Gaze of the Other: The challenge of dialogue between cultures and religions." The award will be given to the best film engaging in inter-religious and intercultural themes in competition at the Festival.

GIURIA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL JURY

FILIPA REIS

Filipa Reis (1977) lavora come regista e produttrice dal 2000. Nel 2008, ha fondato la propria società di produzione con il suo socio e co-regista João Miller Guerra. Con il marchio Uma Pedra no Sapato sviluppano progetti di film, li dirigono e li producono.
Nel 2016, *Batrachian's Ballad*, diretto da Leonor Teles e prodotto da Uma Pedra no Sapato, ha vinto l'Orso d'oro nella sezione Berlinale Shorts. *Djon África*, il suo primo lungometraggio, co-diretto con João Miller Guerra, è stato presentato per la prima volta nel 2018 all'IFF Rotterdam (Concorso Tiger) e ha vinto il premio FIPRESCI all'IFF Uruguay. È stato inoltre proiettato a Bafici, FilmFest Munchen e New Directors / New Films. *Ashore* diretto da Leonor Teles e prodotto da Uma Pedra no Sapato, ha vinto lo SCAM al Cinéma du Réel 2018 ed è stato proiettato in L'ACID # 2 dedicata ai film portoghesi a Cannes, nonché Sheffield Doc / Fest, Mar del Plata e Zurich Film Festival.

Filipa Reis (1977) has been working as a film director and producer since 2000. In 2008, she started her own production company with her partner and co-director João Miller Guerra, with whom she develops, directs, and produces under the label Uma Pedra no Sapato.
In 2016, *Batrachian's Ballad*, directed by Leonor Teles and produced by Uma Pedra no Sapato, won the Golden Bear at Berlinale Shorts. *Djon África*, her first feature film, co-directed with João Miller Guerra, premiered in 2018 at IFF Rotterdam (Tiger Competition) and won the FIPRESCI Award at IFF Uruguay. It was also screened at Bafici, FilmFest Munchen, and New Directors/ New Films. *Ashore*, directed by Leonor Teles and produced by Uma Pedra no Sapato, won the SCAM Prix at Cinéma du Réel 2018 and was screened in L'ACID #2 Portugal at Cannes as well as Sheffield Doc/Fest, Mar del Plata and Zurich Film Festival.

STEPHAN RIGUET

Dopo gli studi di comunicazione e audiovisivo in Francia e in Spagna, Stephan Riguet si è trasferito a Lussas (Francia) nel 1996 per lavorare nel Festival di cinema documentario "Les Etats Généraux du film documentaire". Dopo questa esperienza, ha iniziato a lavorare nella produzione e successivamente a lavorato nei mercati internazionali rappresentando diversi produttori francesi indipendenti. Nel 2003 ha fondato AndanaFilms, una società di distribuzione internazionale dedicata a film documentari indipendenti. AndanaFilms ora lavora con televisioni, festival, piattaforme e distributori in tutto il mondo con film come *Kinshasa Makambo*, *The Son*, *Time of the Forests*, *Mama Colonel*, *I Am the People*... Sin dall'inizio ha anche instaurato rapporti stretti con i registi e lavora fianco a fianco a loro sul fronte finanziario – per aiutarli ad ottenere fondi e acquisizioni.

After communication and audio-visual studies in France and Spain, Stephan Riguet moved to Lussas (France) in 1996 to work for the non-competitive documentary Festival "Les Etats Généraux du film documentaire". After this experience, he started working in production and slowly turned to the international market by representing different independent French producers. In 2003, he created AndanaFilms, an international sales company dedicated to independent documentary films. AndanaFilms now works with Televisions, Festivals, Platforms and Distributors worldwide with such films as "Kinshasa Makambo", "The Son", "Time of the Forests","Mama Colonel", "I Am the People"...
Since the beginning he has also built a strong relationship with filmmakers, and focus on working hand in hand with them on the financing front – to help secure funds and prebuys.

BILJANA TUTOROV

Dopo essersi laureata in Storia dell'Arte all'Università Cattolica di Lovanio (Belgio), Biljana Tutorov ha studiato Antropologia filmica all'Ecole Pratique des Hautes Etudes e recitazione all'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq di Parigi. È autrice di diverse installazioni video, cortometraggi, lungometraggi e documentari, video e performance. È stata assistente del famoso regista jugoslavo dell'Onda nera Želimir Žilnik. Dal 1998 al 2011 ha lavorato per la società di produzione svedese Long Film, producendo e dirigendo documentari e cortometraggi. Nel 2010 ha fondato a Novi Sad (Serbia) una produzione cinematografica indipendente, Wake Up Films, con l'idea di sostenere i nuovi talenti della regione. Biljana ha ideato e programmato la competizione nazionale (con film di finzione e documentari) del Free Zone Film Festival di Belgrado fino al 2017. Nel 2018 ha creato CIRCLE - Women Doc Accelerator, una nuova piattaforma per donne cineaste. Ha partecipato ad EURODOC e Producers On The Move, è membro di EDN - European Documentary Network, EWA - European Women's Audiovisual Network e di EFA - European Film Academy. Il suo recente documentario *When Pigs Come* (2018) ha vinto numerosi premi ed è stato proiettato al Sarajevo Film Festival, Hot Docs, Visions du Reel, Cinemed, DokuFest, e in molti altri festival. Il suo nuovo documentario *Paper Boats Floating into the Fragrant Night* uscirà nel 2019. Biljana vive tra Parigi e Novi Sad (Serbia).

After graduating in Art History at the Catholic University in Louvain (Belgium) Biljana Tutorov studied Film Anthropology at Ecole Pratique des Hautes Etudes and Drama at Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris. She is the author of several video installations, short, feature and documentary films, video works and performances. She was first director's assistant to the famous Yugoslavian Black wave film director Želimir Žilnik. From 1998 until 2011, she worked for Swedish production company Long Film, producing and/or directing documentaries and short fiction films. In 2010 she founded in Novi Sad (Serbia) an independent film production, Wake Up Films, with an idea to support the new talents from the region. Biljana established and programmed Regional competition (fiction and docs) at Free Zone Film Festival in Belgrade until 2017. In 2018, she created the CIRCLE - Women Doc Accelerator, a new platform for women filmmakers. She is alumna of EURODOC and Producers On The Move, a member of EDN - European Documentary Network, EWA - European Women's Audiovisual Network and EFA - European Film Academy. Her recent feature documentary *When Pigs Come* (2018) won several awards and was screened in Sarajevo Film Festival, Hot Docs, Vision du Reel, Cinemed, DokuFest among many other festivals. Her new feature documentary *Paper Boats Floating into the Fragrant Night* will be released in 2019. Biljana lives between Paris and Novi Sad (Serbia).

FIFA MONTRÉAL
HOT DOCS TORONTO
DOCUMENTA MADRID
CPH:DOX COPENHAGEN
AFI DOCS WASHINGTON D.C.
YIDFF YAMAGATA
VISIONS DU RÉEL NYON
CINÉMA DU RÉEL PARIS
FULL FRAME DURHAM
SHEFFIELD DOC/FEST
ONE WORLD PRAGUE
IT'S ALL TRUE BRAZIL
DOCPOINT HELSINKI
MILLENNIUM DOCS AGAINST GRAVITY POLAND
FID MARSEILLE
FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE
IDFA AMSTERDAM
OPENING THE DOORS TO
GERMAN DOCUMENTARIES
german films

PREMIO GIORNALISTICO SABRINA SGANGA

L'Associazione "Sabrina Sganga", Controradio, Controradio Club, Fondazione Finanza Etica, COSPE Onlus e Festival dei Popoli, con il contributo di Regione Toscana e con i patrocini del Comune di Firenze, dell'Associazione Carta di Roma e dell'Ordine dei giornalisti, presentano la VI edizione del PREMIO GIORNALISTICO SABRINA SGANGA - Questione di Stili 2018. La sesta edizione del Premio Sabrina Sganga è dedicata al tema "Share Tale. Raccontare le pratiche di condivisione". Come l'economia, la politica, l'educazione, l'ambiente e in generale la nostra vita quotidiana può essere trasformata da pratiche condivise. La cerimonia di premiazione si terrà sabato 10 Novembre 2018 durante la 59esima edizione del Festival dei Popoli. Nell'occasione sarà presentata l'inchiesta condotta dai vincitori dell'edizione 2017, *Sciamani locali – Viaggio nella medicina popolare italiana* di Marzia Coronati per l'Associazione Echis, *Uno spettro per casa* di Sara Perro e *Parkinson Dancers* di Giulia Bondi.

Sabrina Sganga si è distinta per un lavoro pionieristico nel campo dei nuovi stili di vita, del consumo critico, delle economie solidali, dell'agricoltura contadina e per l'affermazione di un nuovo modello di prevenzione e cura, L'Associazione costituita dalla famiglia e dagli amici di Sabrina intende portare avanti queste istanze.

The Association "Sabrina Sganga", Controradio, Controradio Club, Fondazione Finanza Etica, COSPE Onlus, and Festival dei Popoli, with the support of Regione Toscana and the recognition of the Florence Municipality, Associazione Carta di Roma, and the professional association of Journalists, present the 6th edition of the "Journalist Prize Sabrina Sganga – Questioni di Stili" 2018. The sixth edition of the prize is dedicated to the theme "Share Tale. Raccontare le pratiche di condivisione," i.e. how economics, politics, education, environment, and in general our daily life can be transformed by mere sharing. The prize-giving ceremony will take place on Saturday, November 10, 2018 during the 59th edition of Festival dei Popoli. On this occasion, the investigations conducted by the winners of the 2017 edition will be screened (*Sciamani locali – Viaggio nella medicina popolare italiana* by Marzia Coronati for Associazione Echis, *Uno spettro per casa* by Sara Perro, and *Parkinson Dancers* by Giulia Bondi).

Sabrina Sganga has distinguished herself for a pioneering work in the field of new lifestyles, critical consumption, economies of solidarity, rural agriculture and the affirmation of a new health model of prevention and care. The Association set up by Sabrina's family and friends intends to pursue these demands.

Associazione
Sabrina Sganga

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Game Girls

Francia, 2018, 71', col.

Regia: Neary Adeline Hay
Fotografia: Neary Adeline Hay
Montaggio: Manon Falise
Suono: Paul Jousselin
Musica: Mathias Durand
Produzione: The cup of tea
Distribuzione: The cup of tea

Contatto: The cup of tea
@: a.reulat@thecupoftea.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Neary Adeline Hay (1981, Cambogia) ha trovato asilo in Francia con la sua famiglia ed è cresciuta nei sobborghi di Parigi. Ha comprato la sua prima videocamera all'età di sedici anni. Ha studiato arti plastiche e applicate, ha realizzato film sperimentali e girato il mondo con la sua macchina fotografica. *Angkar* (2018) è il suo film d'esordio.

Neary Adeline Hay (1981, Cambodia) found asylum in France with her family and grew up in the suburbs of Paris. Hay bought her first camcorder at age sixteen. She studied plastic arts and applied arts, made experimental films and traveled the world with her camera. *Angkar* (2018) is her debut Film.

Filmografia
2018: Angkar

NEARY ADELINE HAY

ANGKAR

In un piccolo villaggio cambogiano tutto appare com'era nel 1979, l'anno in cui Khonsaly Hay, protagonista e padre della regista Neary Adeline Hay, è riuscito a fuggire per sempre dal regime degli Khmer Rossi. Un 'per sempre' inadempiuto perché la memoria *torna in mente* rendendo missione il Nostos dell'eroe. Rapito da una "nebulosa di potere, selvaggia, informe, senza testa, senza faccia" l'Angkar, l'Organizzazione, obbliga la "nuova gente" a lasciare ogni avere e a prendere moglie senza amore. Faccia a faccia con i collaborazionisti e i tagliatori di gole che hanno sterminato la sua famiglia d'origine, Khonsaly e sua figlia Neary intrecciano e convertono i nodi di un passato brutale in un motivo a due voci; le domande di chi c'era e l'ascolto di chi non c'era. La penetrazione corporea nel paesaggio di chi l'ha abitato e lo sguardo d'aria e luce di chi vi è stata concepita. Sguardo e racconto si adagiano, infine, straniati di fronte al presente d'oblio che scorre ignaro di ogni sventura l'abbia preceduto. I corpi, come la natura, non sono stati intaccati dalla ferocia della storia, decretando così il senso ultimo del Nostos e della condizione di chi sopravvive: la memoria. La memoria degli altri, di chi verrà. (c.z.)

In a small village in Cambodia everything seems as if it's still 1979, the year when Khonsaly Hay, the main character and father of the film director, Neary Adeline Hay, managed to flee for good from the Khmer Rouge regime. 'For good' in a manner of speaking, because memory keeps *coming back*, transforming the hero's *nostos* into a mission. He was sucked into a "savage, shapeless nebula of power without a head and without a face" – the Angkar, i.e. the Organization. They would oblige the "new people" to leave all their possessions behind and force them into loveless marriages. Face to face with the collaborationists and cutthroats who exterminated their family of origin, Khonsaly and his daughter Neary weave the knots of a brutal past and turn them into a two-voiced motif: the questions of those who were there and the listening of those who weren't. The almost physical penetration of the landscape of those who used to inhabit it is counterpointed by the gaze filled with light and air of the one who was conceived there. At last, the gaze and the story lie down, dazed by an oblivious present that goes by, unaware of any disgrace that preceded it. The bodies, like nature, are not affected by history's ferocity, thus establishing the ultimate meaning of *nostos* and of the condition of the survivors: memory. Memory for the others, those who will supervene. (c.z.)

DANIELE INCALCATERRA, FAUSTA QUATTRINI

CHACO

Un uomo solo, ostinato e caparbio, da anni si batte per salvaguardare una porzione di Chaco, la vasta foresta paraguayana costantemente aggredita da interventi di deforestazione mirati alla coltivazione di carne e soya transgenici. Quell'uomo è Daniele Incalcaterra, uomo di cinema, e questa battaglia è anche il suo progetto cinematografico. Realizzato nel corso di un ampio periodo di tempo, *Chaco* registra le varie fasi di un processo senza fine che vede contrapporsi le logiche della burocrazia e degli interessi finanziari ad un inalienabile senso di giustizia. Incalcaterra tenta in tutti i modi di restituire la terra ai nativi Guarani Ñandevas e di impedire ai grandi proprietari terrieri di spazzare via i 5.000 ettari di foresta vergine che il Presidente Lugo ha destinato, con un decreto, a riserva naturale. Realizzato con un splendido senso del cinema, il film risulta appassionante come la storia che racconta e forte della convinzione che il senso più autentico del "fare documentari" sia mettersi in una posizione scomoda: porsi al centro di tensioni e di logiche di potere dalle quali si possa ricavare una riflessione fertile sulle molte contraddizioni della contemporaneità. (a.l.)

A single, stubborn, and determined man has been fighting for years to preserve a portion of Chaco, the vast Paraguayan forest that is constantly attacked by deforestation, which would leave room to the farming of transgenic meat and soya. That man is Daniele Incalcaterra, a film-maker, and this fight is also his film project. Made over a long time span, *Chaco* records the different phases of a trial where the logics of red tape and financial interests are opposed to an inalienable sense of justice. Film director Incalcaterra is trying in every way to return the land to the natives, the Guarani Ñandevas, and prevent big landowners from wiping out the 5,000 hectares of virgin forest that has been designated as natural reserve by President Lugo's decree. Made with a wonderful sense of cinema, the film is as enthralling as the story it tells, based on the persuasion that the truest meaning of documentaries is to unsettle the system: find the centre of tensions and logics of power from which to draw a fertile reflection on the many contradictions of our age.(a.l.)

Argentina, Italia, Svizzera, 2017, 104', col.

Regia: Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini
Fotografia: Cobi Migliora
Montaggio: Marzia Mete, Fausta Quattrini
Suono: Lucas Larriera, Hiraiwa Sakio, Martin Edoardo, Vita Levi Giorgio
Musica: Luciano Zampar
Produzione: Start e Elefant Films in collaborazione con Rai Cinema

Contatto: Start s.r.l.
@: produzione@start.mi.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Daniele Incalcaterra è nato a Roma nel 1954. È produttore e direttore della fotografia, noto per *El impenetrable* (2012), *Fasinpat (Fábrica sin patrón)* (2004) e *Tierra de Avellaneda* (1996).

Daniele Incalcaterra was born on March 16, 1954 in Rome, Lazio, Italy. He is a producer and cinematographer, known for *El impenetrable* (2012), *Fasinpat (Fábrica sin patrón)* (2004) and *Tierra de Avellaneda* (1996).

Fausta Quattrini è nata nel 1964 a Locarno, in Svizzera. È regista e montatrice, conosciuta per *La nación Mapuce* (2007), *El impenetrabile* (2012) e *Mandala 999 -Autorretrato 3-* (2002).

Fausta Quattrini was born in 1964 in Locarno, Switzerland. She is a director and editor, known for *La nación Mapuce* (2007), *El impenetrable* (2012) and *Mandala 999 -Autorretrato 3-* (2002).

Libano, 2018, 76', col.

Regia: Ghassan Halwani
Fotografia: Ghassan Halwani, Inka Dewitz, Carine Doumit, Joan Chaker
Montaggio: Vartan Avakian
Suono: Toni Geitani, Rami El Sabbagh
Produzione: Ghassan Halwani
Distribuzione: mec film

Contatto: Irit Neidhardt, mec film
@: info@mecfilm.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ghassan Halwani vive e lavora a Beirut. Dopo il cortometraggio *Jibraltar* (2005), è stato principalmente coinvolto in collaborazioni con registi libanesi e arabi, drammaturghi, artisti contemporanei, editori e musicisti. Tra i suoi contributi: un cortometraggio di animazione che chiude il documentario *Lebanese Rocket Society* di Khalil Joreige e Joanna Hadjithomas e il video musicale animato *Takhabot* (2010) con il musicista Tamer Abu Ghazaleh. *Erased, _Ascent of the Invisible* è il suo primo lungometraggio.

Ghassan Halwani lives and works in Beirut. After the short-animated film *Jibraltar* (2005), he was mainly involved in collaborations with Lebanese and Arab filmmakers, playwrights, contemporary artists, publishers, and musicians. Among his contributions: a short animation film closing the feature documentary *Lebanese Rocket Society* by Khalil Joreige and Joanna Hadjithomas and the animated music video *Takhabot* (2010) with Palestinian Musician Tamer Abu Ghazaleh. *Erased, _Ascent of the Invisible* is his first feature.

Filmografia:
2018: Erased, _Ascent of the Invisible
2005: Jibraltar

GHASSAN HALWANI

ERASED, _ASCENT OF THE INVISIBLE
TIRSS, RIHLAT AL SOU'OUD ILA AL MAR'I

La guerra civile che per venticinque anni si è combattuta in Libano, nonostante i tentativi di rimuoverne le tracce materiali e vietarne una memoria condivisa, seguita a tormentare un paese che non ha mai attraversato un vero processo di riconciliazione tra le parti in lotta. Lavorare sulle immagini - sugli sparsi frammentari documenti di fatti negati e rimossi, sulle foto degli scomparsi e degli uccisi, sulle forme e i segni che quegli eventi hanno depositato nei luoghi incrostati dalla vita e dal tempo - e sulla loro forza evanescente, sul loro valore ambiguo e ondivago, è il modo in cui un film può costruire una riflessione lucida e affilata su una storia per sua natura inafferrabile. Ghassan Halwani - disegnatore, animatore, artista, qui al suo primo lungometraggio - usa il cinema per articolare la sua ricerca rigorosa e incerta costruita montando, sovrapponendo, scavando, accostando materiali lacunosi come nello sforzo di ricostruire un mosaico di tessere mancanti e linee indecifrabili. (s.g.)

Despite all attempts to remove its material traces and to forbid to share its memory, the civil war in Lebanon that lasted for twenty-five years keeps on tormenting a country that has never gone through a real process of reconciliation between the fighting parties. Working on the images –scattered, fragmented records of denied facts; photos of missing persons and murdered ones; forms and signs that those events deposited in places where life and time have sedimented – and their evanescent power as well as their ambiguous, wayward value is a way whereby a film can contribute to a lucid, sharp reflection on a story that is elusive per se. With his first feature, cartoonist, animator, artist Ghassan Halwani uses cinema to articulate his rigorous and uncertain research by editing together, overlapping, digging into, and juxtaposing incomplete materials as if he was reconstructing a mosaic out of missing pieces and indecipherable lines. (s.g.)

ALINA SKRZESZEWSKA

GAME GIRLS

Siamo in un quartiere di Los Angeles, non in uno qualunque: siamo a Skid Row, zona della città famosa per l'altissima concentrazione di senza tetto che ci vivono, che ne occupano i marciapiedi e che hanno creato una rete sociale di vita alternativa, marginale, difficile. A Skid Row le leggi sono dettate da chi ci abita, la vita è dura e ruvida come l'asfalto su cui dormono i suoi abitanti. In questo caos umano di violenza, sofferenza e precarietà vivono anche Teri e Tiahna, entrambe nate e cresciute dentro Skid Row, entrambe con un passato difficile da portare sulle spalle. Teri e Tiahna si innamorano l'una dell'altra, la regista Alina Skrzeszewska scopre l'amore di queste due donne e lo filma con coraggio. Molto coraggio, perché ce ne vuole parecchio per aggirarsi in un quartiere alieno, pericoloso ed esplosivo come Skid Row, lo dicono anche le nostre protagoniste che si deve avere la scorza dura per camminare per quelle strade e sopravvivere. Eppure la regista si immerge in questo mondo a testa bassa, raccogliendo storie di grande dolore e rincorrendo un amore travagliato, ma pieno di speranza per un futuro diverso. (e.s.)

We are in a district of Los Angeles, but not just any district: we are in Skid Row, a neighbourhood that is very well known for the high concentration of homeless people who live there, occupying its pedestrians' ways. The neighbourhood has now become an enclave of social emergency and alternative, marginal, difficult lifestyles. Laws are dictated by those who live there, life is as rough as the asphalt on which they sleep. Both born and bred in Skid Row, Teri and Tiana live in this human chaos of violence, pain, and precariousness. Both with a difficult past behind, they fall in love with each other. Film director Alina Skrzeszewska finds about their love story and makes a brave film about them. Brave, because you need to be brave to walk around an alien, dangerous, and potentially explosive neighbourhood such as Skid Row – also according to the two heroines of the film, you must be thick-skinned to walk in those streets and survive. And yet, the film director keeps her head down and works in this world, picking up stories of great woes and chasing a love that is troubled but also filled with hope in a different future. (e.s.)

Francia, Germania, 2018, 86', col.

Regia: Alina Skrzeszewska
Fotografia: Alina Skrzeszewska
Montaggio: Emmanuelle Baude
Suono: Nans Mengeard, Pierre Armand
Produzione: Films de Force Majeure, Blinker Filmproduktion
Coproduzione: ZDF, Arte, Studio Lemon
Distribuzione: Doc & Film

Contatto: Théo Lionel, Doc & Film
@: t.lionel@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alina Skrzeszewska ha studiato arte e media all'Università delle Arti di Berlino e cinema al California Institute of the Arts. Dal 2007 al 2008 ha vissuto in un hotel di Skid Row a Los Angeles, un quartiere che ha ispirato molti dei suoi film. Il suo primo lungometraggio documentario *Songs from the Nickel* è stato presentato in vari festival internazionali e ha vinto numerosi premi.

Alina Skrzeszewska studied art and media at the Berlin University of the Arts and film at the California Institute of the Arts. From 2007 to 2008 she lived in a hotel on Skid Row in Los Angeles, a neighbourhood which inspired several of her films. Her first feature-length documentary *Songs from the Nickel* screened at international festivals and won a number of awards.

Filmografia
2018: Game Girls
2013: Traviesos
2010: Songs from the Nickel
2009: Last One Left
2002: The Scent of the Sky

Giappone, USA, 2018, 122', b/n

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Kiyoko Kashiwagi,
Laboratory X, Inc.
@: kiyoko@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato ad Ashikaga, Tochigi, in Giappone nel 1970. Si è laureato in studi religiosi e nel 1997 ha conseguito una laurea in studi cinematografici. Oltre a fare film, Soda scrive anche libri e articoli di saggistica per riviste cinematografiche. Festival dei Popoli nel 2017 ha dedicato la retrospettiva ai suoi lavori.

Born in Ashikaga, Tochigi, Japan in 1970. He earned a degree in Religious Studies, and in 1997, he completed a degree in Film Studies. Along with making films, Soda also writes non-fiction books and articles for film magazines. Festival dei Popoli in 2017 dedicated a retrospective to his works.

Filmografia
2018: The Big House
Minatomachi (Inland Sea)
2015: Kaki Kouba (Oyster Factory)
2013: Senkyo 2 (Campaign 2)
2012: Engeki 1 (Theatre 1)
Engeki 2 (Theatre 2)
2010: Peace
2008: Seishin (Mental)
2007: Senkyo (Campaign)
1997: The Flicker
1996: Freezing Sunlight
1995: A Night in New York
A Flower and a Woman

KAZUHIRO SODA
INLAND SEA
MINATOMACHI

Soda Kazuhiro entra nel film come un sonnambulo, riproducendo il punto di vista del sognatore che si addentra nei meandri della sua avventura onirica. Ad aspettarlo, due silhouette in controluce, due anziani: Kumi, la bisbetica solitaria, che con piccoli e rapidi passi non smette di disegnare arabeschi febbrili davanti e intorno all'obiettivo che la riprende; Wai-chan, il pescatore, che invece è placidamente seduto, intento a rabberciare una delle sue reti. Sono loro i due fantasmi che guidano il viaggio trasognato di Soda dentro e intorno a Ushimado, una cittadina in cui il Giappone del passato sembra non smettere mai di passare, come fosse solo questa costante, graduale sparizione ad apparire a ogni momento, ad ogni angolo, tanto in riva al mare quanto dentro gli stretti e deserti vicoli dove quasi solo gli anziani e i gatti seguitano ad abitare, su su fino all'antico cimitero che si nasconde sopra la vetta della collina. Kumi e Wai-chan sono le due apparizioni che imprimono al film il suo doppio movimento: un po' l'agitazione perpetua del corpo, delle gambe, delle parole di Kumi; un po' il punto fermo, lo stallo, l'attesa senza aspettativa e senza tempo che lega l'occhio di Soda al corpo curvo di Wai-chan, alle sue mani, al suo volto sospesi sopra tutto e oltre tutto. (s.g.)

Soda Kazuhiro lets himself into the film like a somnambulist, reproducing the viewpoint of a dreamer who penetrates the meanders of their oneiric adventure. Two silhouettes against the light, two elderly people, are waiting for him: Kumi, the lonely curmudgeon, who keeps on outlining febrile arabesques in front and around the camera with her little, quick steps; and Wai-chan, placidly sitting, patching up one of his fishnets. They are the two ghosts who guide Soda in his dreamy journey inside and around Ushimado, a Japanese small town in which the past seems like it has never gone by, as if it were just a constant, gradual disappearance that materializes at any moment, at every corner, on the seashore or in the narrow, deserted alleys where only old people and cats now live, up to the ancient cemetery, half-concealed behind the peak of the hill. Kumi and Wai-chan are the two apparitions who give the film its double movement, influenced both by Kumi's perpetual fidgeting and incessant talking and by Wai-chan's bent body, hands, and face, hanging above and beyond everything, that anchor Soda's gaze in a timeless, impassive stand-by. (s.g.)

MARGHERITA PESCETTI
LIFE IS BUT A DREAM

Gedalia è un ebreo americano che, giunto in Israele per caso, diventa ultra-ortodosso, si sposa e si mette in cerca di un po' di terra dove costruire il suo sogno: una vita semplice, in armonia con Dio, al di fuori delle leggi e dei doveri della società. Gedalia, insieme alla moglie Shira e ai loro sei figli, si trasferisce a Mitzpe Agit, sulle colline che scendono verso la Valle del Giordano, nei Territori Palestinesi Occupati, che sono sotto il controllo militare e giuridico israeliano. Un avamposto illegale delle colonie autogestite. La regista Margherita Pescetti racconta una vita familiare, tra difficoltà ed erranze, e a questa vita si espone completamente come autrice e come persona. Le immagini sono affidate prevalentemente dall'osservazione delle dinamiche interne alla famiglia, che qui rappresenta uno spazio politico, sociale, culturale e psicologico denso di significati. E la narrazione si tiene in equilibrio perfetto, rispettando i differenti universi umani che agiscono, là dove un legame umano agisce come un muro di cinta, unico modo per proteggere la propria terra. (p.m.)

Gedalia is an American Jew who came to Israel by chance and then became an Ultra-Orthodox. He got married and searched for a lot where to build his dream, i.e. a simple life, in harmony with God, outside the laws and musts of society. Gedalia and his wife Shira moved with their six children to Mitzpe Agit, on the hills descending toward the Jordan Valley in the Occupied Palestinian Territories, that are under Israeli military and judiciary control. Mitzpe Agit is an illegal outpost of the self-managed colonies. Film-maker Margherita Pescetti describes the life of a family between hardship and wanderings, while she exposed herself to this lifestyle completely as author and person. The observational approach is focussed onto the inner dynamics of the household, that represents a political, social, cultural, and psychological space filled with meanings. The narrative is perfectly balanced, respectful of the different human universes, where a human bond works as a protective wall, like the only way to defend your land. (p.m.)

Italia, Palestina, 2018, 72', col.

Regia: Margherita Pescetti
Fotografia: Pietro Masturzo
Montaggio: Arianna Cocchi
Suono: Federico Chiari
Produzione: Margherita Pescetti,
Pietro Masturzo, Arianna Cocchi
In collaborazione con: Redfarm

Contatto: Margherita Pescetti
@: margherita.pescetti@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Margherita Pescetti ha seguito diversi corsi e workshop di regia con Bruno Oliviero, Alessandro Rossetto, Silvio Soldini e Alina Marazzi.
Ha diretto due lungometraggi: *Russulella* in concorso al Milano Mix Festival, al Sicilia Queer Film Festival e al Divergenti Film Festival, e *Passo a Due*, co-diretto con Teresa Iaropoli, vincitore del premio Miglior Documentario al Festival Molise Cinema e in concorso al Festival Internacional de Cinema Feminino di Rio de Janeiro.

Margherita Pescetti attended several film courses and workshops with Bruno Oliviero, Alessandro Rossetto, Silvio Soldini and Alina Marazzi. She directed two feature films: *Russulella* in competition at the Milano Mix Festival, the Sicily Queer Film Festival and the Divergent Film Festival, and *Passo a Due*, co-directed with Teresa Iaropoli, winner of the Best Documentary at the Molise Cinema Festival and in Competition at the Festival Internacional de Cinema Feminino of Rio de Janeiro.

Filmografia
2018: Life is But a Dream
2012: Passo a due
2009: Russulella

Croazia, 2018, 72', col.

Regia: Nebojša Slijepčević
Fotografia: Nebojša Slijepčević, Bojan Mrđenović, Iva Kraljević
Montaggio: Tomislav Stojanović
Suono: Ivan Zelić, Tihomir Vrbanac
Produzione: Restart

Contatti: Vanja Jambrović, Restart
@: vanja@restarted.hr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nebojsa Slijepcevic ha diretto numerosi documentari creativi che sono stati mostrati e pluripremiati in molti festival internazionali. I suoi documentari televisivi, sono stati candidati tre volte al Prix Europa Award. Il suo primo film documentario, *Gangster of Love*, presentato a Hot Docs e Karlovy Vary IFF, è stato uno dei più grandi successi al botteghino in Croazia.

Nebojsa Slijepcevic has directed numerous creative documentaries that were widely shown and awarded multiple times at many international festivals. For his TV documentaries, he's a three times nominee for Prix Europa Award. His first documentary feature, *Gangster of Love*, premiered at Hot Docs and IFF Karlovy Vary, was one of the biggest box office successes in Croatia.

Filmografia
2018: Srbenka
2016: Something about Life
2013: Gangster of Love
2012: Real Man's Film
2007: In 4 Years
2000: Of Cows and People

NEBOJŠA SLIJEPČEVIĆ

SRBENKA

Mettere in scena il genoma della paura che il concetto di nazionalità incarna e riproduce nelle sue narrazioni sotterranee pronte a innervarsi nei periodi di crisi, guerra e instabilità politica. Non solo. Rendere conto del precipitato di dolore che lo stigma della nazionalità reca con sé in chi ancora non c'era. Nebojša Slijepčević, regista del film, calca le assi del palcoscenico con Oliver Frljić, regista teatrale, giungendo insieme a una prova documentaristica e artistica del sequenziamento emotivo di quel genoma. Nel dicembre del 1991 Aleksandra Zec fu assassinata a soli dodici anni perché serba. Il volto di Nina, attrice dodicenne della *piece*, si fa emblema di un nascondimento che lei stessa non sapeva di operare. "Mi chiedo cosa diranno i miei amici quando scopriranno che sono serba" dice ad alta voce, con l'assertiva incoscienza della coscienza di chi 'sente' l'orrore senza conoscerlo. Srbenka è teatro documentario che sa essere, come qui è, decostruzione politica senziente della ferocia. La videocamera veste il ruolo di teatro nel teatro e converte documentario e *piece* in 'prova' di convalescenza attiva e agentiva del dolore. L'immagine, che forse è sempre palcoscenico, diviene talvolta - in *lacrimosa* fuga - riscatto di conoscenza. (c.z.)

Staging the genome of fear embodied in the notion of nationality, reproducing it in its subterranean narratives that are ready to thrive in periods of crisis, war, and political instability. Moreover, being accountable for the amount of pain that the stigma of nationality carries in those who weren't there, yet. Nebojša Slijepčević, the film director, works on a play with Oliver Frljić, stage director, achieving a documentary and art work about the emotional sequencing of that genome. In December 1991, twelve-year-old Aleksandra Zec was murdered because she was Serbian. The face of Nina, twelve-year-old actress in the stage play, becomes the emblem of a concealment that she didn't even know she was performing. "I wonder what my friends will say when they find out I am Serbian", she says out loud, with the assertive carelessness of the awareness of someone who feels the horror without having known it. *Srbenka* is a piece of documentary theatre that manages to be a work of political deconstruction aware of the ferocity. The video camera plays the role of the theatre-inside-theatre, turning both documentary and play into an evidence of active and agentive convalescence from grief. The fleeting, *lacrimosa* image, that may well be a stage itself, sometimes becomes an act of redemption through awareness. (c.z.)

Repubblica Ceca, Croazia, 2018, 73', col.

Regia: Jan Gebert
Fotografia: Lukáš Milota
Montaggio: Jana Vlčková
Suono: Dominik Dolejší
Musica: Johny Poupě
Produzione: Pink, HBO Czech Republic, Hulahop
Distribuzione: CAT&DOCS

Contatti: Maelle Guenegues, CAT&DOCS
@: maelle@catndocs.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jan Gebert è un regista della Repubblica Ceca. Nel 2007, ha ricevuto il Premio giornalistico "Story of a Refugee" dell'UNHCR e, nel 2008, il Premio giornalistico della Commissione europea, assegnatogli nell'ambito della campagna per la diversità, contro la discriminazione. Il suo debutto cinematografico *Stone Games* (2012) è stato all'IDFF di Jihlava e ha ricevuto il premio speciale della giuria. Gebert ha partecipato con *When the War Comes* (2018) alla Berlinale del 2018.

Jan Gebert is a czech filmmaker. In 2007, he received the Story of a Refugee Journalist Award from the UNHCR, and in 2008, the European Commission's Journalist Award, given as part of the campaign For Diversity, Against Discrimination. His film debut *Stone Games* (2012) premiered at the Jihlava IDFF and received a Special Jury Award. Gebert participated with *When the War Comes* (2018) at the 2018 Berlinale.

JAN GEBERT

WHEN THE WAR COMES
AŽ PRIJDE VÁLK

Il populismo non è soltanto un concetto astratto o una strategia elettorale. Il populismo puoi scovarlo anche nel volto pulito di giovani adolescenti che decidono di indossare un uniforme per realizzare una comunità-modello basata sull'esercitazione militare, l'obbedienza e la paura... per il bene del popolo. *When the War Comes* è un eccezionale film sulla formazione di un capo, Peter Švrček, e del gruppo paramilitare 'Slovenskí branci' (Slovak Recruits) organizzato per difendere la Nazione che aspira un giorno a governare. Questo è un film sulla banalità del male, quello che ci travolgerà quando sarà troppo tardi per riconoscerlo. (v.i.) "Sono rimasto completamente scioccato quando li ho visti. Non tanto per il look militare, non tanto per le pistole, ma per il loro aspetto mediocre, ordinario. Sembrano la quintessenza della normalità, del conformismo. Nulla a che vedere con gli stereotipi che girano su questo tipo di persone, sui fascisti, l'estrema destra. Questi ragazzi erano normalissimi a livello di vite private. Per me è stato un momento di grande turbamento, perché una volta che la gente comune comincia a fare cose estreme, vuol dire che qualcosa è andato davvero storto nella società". [J. Gebert]

Populism is not only an abstract concept or an electoral strategy. Populism can even be found in the clean faces of teenagers who decide to wear a uniform to realize a model community based on military exercise, obedience, and fear... for the sake of the people. *When the War Comes* is an exceptional film on the formation of a leader, Peter Švrček, and the creation of the paramilitary group 'Slovenskí branci' (Slovak Recruits) to defend the nation he will once rule. It's also a film on the banality of evil, the one that will sweep us away when it will be too late to recognize it. (v.i.) "I was totally shocked by their appearance. I don't mean the military gear. I don't mean the guns. I was really shocked by their mediocre, ordinary profile. They were very mainstream-looking, in a way very normal-looking people. They didn't really match any of the stereotypes that you would have about people like that, about fascists, or the extreme right. These guys were very, very normal in their private lives. For me, this was actually the most disturbing moment. Because once ordinary people start to do extreme things, then there is something really wrong in society." [J. Gebert]

Filmografia
2018: When The War Comes
2012: Stone Games

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Morivivì

Lituania, 2018, 63', col.

Regia: Rugile Barzdziukaite
Fotografia: Rugile Barzdziukaite
Montaggio: Rugile Barzdziukaite
Suono: Dovydas Korba
Produzione: neon realism
Distribuzione: neon realism

Contatti: Dovydas Korba, neon realism
@: neon.realism@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Rugilė Barzdžiukaitė si è laureata in regia cinematografica e teatrale al Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija a Vilnius. Il suo lavoro da regista si concentra sulla dicotomia fra realtà immaginata e oggettiva. È una dei tre artisti che rappresenteranno la Lituania alla Biennale di Venezia nel 2019.

Rugilė Barzdžiukaitė obtain a Bachelor's in cinematography and theatre direction from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius. In her creative work, she focuses on the gap between objective and imagined realities. She is one of the three artists who will represent Lithuania in the Venice Biennale in 2019.

Filmografia
2018: Acid Forest
2012: Celebrating the Mask
2010: Phelophepa
2006: Floating
2005: K City

RUGILE BARZDZIUKAITE

ACID FOREST
RŪGŠTUS MIŠKAS

Su una piattaforma di legno, in mezzo a una foresta, si alternano gruppi di persone in visita turistica a guardare alberi scheletrici e cormorani. Autobus pieni di turisti da ogni parte del mondo raggiungono appositamente questa foresta isolata in Lituania per mostrare un evento naturale in corso: la popolazione di cormorani in questa zona è abbondante, migliaia di uccelli di questa specie hanno trovato qui il loro habitat ideale per vivere, nutrirsi e riprodursi. La loro presenza ha però avuto come conseguenza la morte di quasi tutti gli alberi, uccisi dagli escrementi acidi. Nel frattempo nuove specie vegetali, più adatte a queste condizioni, stanno prendendo piede. Mentre la natura fa il suo corso, sulla piattaforma artificiale che si incunea tra gli alberi si alternano centinaia di esseri umani che, come su un palcoscenico sul quale loro credono di vedere lo spettacolo della natura, finiscono in verità per interpretare un ruolo, per diventare attori che sproloquiano e giudicano la natura che li circonda. *Acid Forest* riesce nell'impresa di coniugare l'osservazione di un processo naturale e quella di processi sociali, umani, che fanno un po' venire voglia di diventare cormorani. (e.s.)

On a wooden platform, in the middle of a strange forest, groups of people visiting follow one another, watching scrawny trees and cormorants. Busses from everywhere in the world come on purpose in this isolated forest in Lithuania to admire a natural phenomenon: there is a large cormorant population in this area, because thousands of birds of this species found the ideal habitat to live, feed, and mate. On the other hand, their presence provoked the death of almost all trees, killed by their acid excrements, while other plant species are growing as they are more suited to these conditions. While nature runs its course, hundreds of human beings come over on the artificial platform wedged among the trees: they believe they are watching the show offered by nature, but are actually playing a role, like actors who ramble on and judge the natural surroundings. *Acid Forest* manages to combine the observation of a natural process and of social, human processes that really make you rather want to become a cormorant. (e.s.)

EVA VILLASEÑOR

M

Miguel Villaseñor è un giovane rapper messicano molto famoso, conosciuto con il nome d'arte di Tankeone; Eva è sua sorella ed è anche la regista del film. Miguel è un musicista, ma è soprattutto una persona che ha vissuto momenti problematici e che ancora oggi è alla ricerca di un proprio equilibrio in un ambiente complesso e conflittuale. Eva ne sta facendo un ritratto, ma al tempo stesso si sofferma con lui, lo filma per conoscerlo di più. Miguel si muove in tanti ambienti, attraverso di lui scopriamo un Messico urbano, violento, a volte disperato, ma anche vitale, quasi carnevalesco. Il rapporto di Miguel con il suo personaggio pubblico è complesso e l'immagine diventa di volta in volta svelamento e occultamento del personaggio. La camera di Eva lo segue, lo osserva, lo accompagna, ne interroga la complessità. Man mano che il film va avanti, il ritratto cede il posto all'enigma di un incontro, alla domanda sottesa ad ogni sguardo documentario: "qual è il mio rapporto con colui che sto filmando?". (d.d.)

Miguel Villaseñor is an acclaimed young rapper from Mexico, known as Tankeone; Eva, his sister, directed this film. Miguel is a musician but also a person who experienced some troubles. He is still in search of an inner balance in a complex milieu characterized by many conflicts. Eva is making his portrait, but at same time she spends time with him, she films him to know him better. Miguel is familiar with many milieus, so we have the opportunity to discover the urban, violent, at times desperate Mexico, but also its vital, almost carnivalesque sides. Miguel entertains a complex relationship with his public persona, which at once reveals and conceals the person. Eva's camera follows him, observes him, accompanies him, examining his complexity. As the film plays out, the portrait makes room for the enigma of an encounter, the real question underlying any documentary, 'What is my relationship with the subject I am filming?' (d.d.)

USA, Messico, 2018, 52', col.

Regia: Eva Villaseñor
Fotografia: Eva Villaseñor
Montaggio: Eva Villaseñor
Suono: Eva Villaseñor
Musica: Tankeone Villaseñor
Produzione: Centro de Capacitación Cinematográfica
Distribuzione: Centro de Capacitación Cinematográfica

Contatti: Cesar Ortiz, Centro de Capacitación Cinematográfica
@: cccfestivals@gmail.com, festival@elccc.com.mx

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Eva Villaseñor è una regista messicana. Nel 2014 ha realizzato il suo primo lungometraggio, *Memoria Oculta*, presentato in anteprima al Festival Dei Popoli di Firenze, dove ha vinto come miglior mediometraggio. Il suo ultimo film, *M*, è stato selezionato a FICUNAM 2018.

Eva Villaseñor is a Mexican filmmaker. In 2014, she made her first feature length documentary, *Memoria Oculta*, which premiered at Festival Dei Popoli in Florence, Italy, where she won as best medium length film. Her latest feature, *M*, was selected at FICUNAM 2018.

Filmografia
2018: M
2014: Memoria Oculta

DAVID ENRIQUE AGUILERA

MORIVIVÍ

Colombia, Cuba, 2017, 37', col.

Regia: David Enrique Aguilera
Fotografia: David Enrique Aguilera
Montaggio: Valerie Malin Schmid, David Enrique Aguilera, Feña
Suono: Carlos Ruiz
Produzione: David Enrique Aguilera

Contatti: David Enrique Aguilera
@: aguileracogollo@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

David Aguilera è un regista colombiano. Ha frequentato un master in regia alternativa presso l'International Film and TV School di San Antonio de los Baños a Cuba. I suoi lavori attraversano il confine tra documentario e film di finzione. *Morivivì* è stato girato a Cuba come progetto finale.

David Aguilera is a filmmaker from Colombia. He attended a Masters in alternative filmmaking at the International Film and TV School of San Antonio de los Baños in Cuba. David crosses the boundaries between documentary and fiction film in his work. *Morivivì* was filmed in Cuba as a final project.

Filmografia:
2017: Morivivì
La puecca
2015: Areneros
Un susurro en el espacio

Uno scampanellìo magico ci guida in un mondo sconosciuto e misterioso, lungo strade rosse, un angolo dopo l'altro, poi su un piccolo altare votivo. E poi seguiamo i piedi di un bambino, tra le sterpaglie, le spighe alte fino al petto, sopra un albero e nelle pozzanghere. Un rituale magico, un uovo bianco nel fuoco blu. E poi una storia d'amore da una finestra, nella pioggia torrenziale. Morivivì è un incantevole sguardo su una comunità rurale in cui i confini tra magia e religione, tra infanzia ed età adulta sono fragili, fluidi, continuamente messi in discussione, attraversati e riattraversati nella direzione opposta. Un movimento seguito anche dalla macchina da presa, che coglie dettagli, si sofferma sulle interazioni tra le persone, ne svela in parte il mistero senza vergognarsi di mostrarne anche gli aspetti più disturbanti. Un villaggio immerso nella natura, i cui abitanti vivono come costantemente su plurimi confini: tra armonia e violenza, tranquillità e inquietudine, ordine naturale e sovrannaturale, in cui la Santeria ha un ruolo centrale come elemento disturbante e riequilibrante. (e.s.)

A magic jingling takes us into an unknown, mysterious world along red roads, one corner after another, up to a small roadside shrine. Then we follow a child's steps among the scrub, walking through green corn fields, climbing a tree, splashing in puddles. A magic ritual, a white egg in the blue fire. A love story across a window, under torrential rain. *Morivivì* offers an enchanted gaze onto a rural community in which the boundaries between magic and religion, childhood and adulthood are thin, fluid, continuously renegotiated, crossed and re-crossed the other way around. The same movement is followed by the camera, capturing details, dwelling on the interactions between the characters, partially exposing the mystery without refraining from showing their more bothersome aspects. In this village immersed in the wilderness, the inhabitants actually live on multiple edges, in-between harmony and violence, tranquillity and turmoil, and natural and supernatural orders, in which the *santeria* plays a major role, emanating a both disturbing and re-equilibrating effect. (e.s.)

GRÉGOIRE BEIL

NATIONAL NARRATIVE
ROMAN NATIONAL

Di fronte alla narrazione nazionale (o nazionalista) del Novecento – una Torre Eiffel tripudio di fuochi d'artificio per il 14 luglio – un certo numero di adolescenti sta bardato dietro uno schermo. Périscope è un social network nel quale si diventa presto merce alla *mercé* di ignoti. Una meccanica che, da sola, ci direbbe poco oltre la bulimia d'immagini, il divorare del tempo e lo scadimento morale a cui siamo esposti. Grégoire Beil ci viene in aiuto proponendoci un'analisi fenomenologica di questo nodo sfuggente, senza enucleare dati e sciorinare teorie ma lasciandoci soli – come soli sono i soggetti rappresentati – davanti al bruto e sorprendente mondo di Périscope. Attraverso un montaggio di materiali in connubio tra cinema ed etnografia apprendiamo dell'attentato a Nizza laddove poc'anzi si discuteva degli europei di calcio. *Roman National* porta alla luce non solo l'uso dei social network – a ben vedere sono loro ad usare noi – ma tenta di contenere le identità-frantumaglia del sè digitalizzato senza educarle in forma esplicativa e offrendo a chi guarda una grande opportunità: l'autonoma percezione di quel simulacro che lo schermo è sempre stato. Nei cuori colorati e nelle figure pixelate si rivela allo spettatore la *diretta* di una mutazione antropologica in atto.(c.z.)

Faced with the national (or nationalist) narrative of the 20th century – with an Eiffel Tower inundated by fireworks on July 14 – a number of teenagers remain all dressed up behind a screen. Périscope is a social network in which you can soon become merchandise for unknown users. A dynamics that alone would not really say much besides the image binge-watching, time-consuming activity, and moral degradation to which we are exposed. Grégoire Beil comes to our aid proposing a phenomenological analysis of this slippery knot without singling out data or reeling off theories. He leaves us alone – just as his subjects are – faced with the brutal, surprising world of Périscope. The materials are edited with an approach between cinema and ethnography; this way, we learn of the Nice terrorist attack while the European cup was just being discussed. *Roman national* not only sheds light on the use of social networks – that actually use us – but also tries to contain the identities-fragments of the digital self without educating them in an explicative form; what's more, the audience is offered a great opportunity, reaching an autonomous perception of that simulacrum that a screen has always been. Among the coloured hearts and pixelated figures, the viewer watches an anthropological mutation under way *in real time*. (c.z.)

Francia, 2018, 60', col.

Regia: Grégoire Beil
Montaggio: Grégoire Beil, Ermanno Corrado
Suono: Grégoire Beil
Produzione: Bad Manners
Distribuzione: Slingshot Film

Contatti: Manuela Buono
@: manuela@slingshotfilms.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Grégoire Beil si è laureato a La Femis e a Les Beaux Arts di Parigi. Vive e lavora a Parigi. *Roman National* è il suo primo film.

Grégoire Beil graduated from La Femis and Les Beaux Arts de Paris. He lives and works in Paris. *Roman National* is his first film.

Filmografia
2018: National Narrative

Ucraina, 2018, 60', col.

Regia: Alina Gorlova
Fotografia: Oleksiy Kuchma
Montaggio: Alina Horlova
Suono: Vasyl Yavtushenko
Musica: Ptakh Jung
Produzione: Rights in Ukraine – Tabor LLC, Filmotor

Contatti: Michaela Cajkova, Filmotor
@: michaela@filmotor.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Alina Gorlova è una regista e montatrice Ucraina. È autrice di documentari ma ha anche diretto cortometraggi di finzione, pubblicità sociali e commerciali.

Alina Gorlova is a director and film editor. She was born in Ukraine, where she lives. She makes documentaries, but also fiction shorts, social and commercial ads.

Filmografia
2018: No Obvious Signs
2017: Invisible Battalion
2016: Kholodny Yar. Intro
2014: Babushka
2012: Selected: The First Step in the Clouds

ALINA GORLOVA

NO OBVIOUS SIGNS

Quali sono i segni visibili ed evidenti che ci fanno riconoscere la sofferenza interiore di una persona? Siamo davvero capaci di riconoscerli? Una soldatessa torna a casa dopo mesi di guerra in Ucraina e proprio lì, a casa sua, comincia il suo vero inferno. Deve combattere una battaglia per cui nessuno le ha fornito armi, un'uniforme adatta o istruzioni precise da seguire, una battaglia in cui è sola, lontanissima da qualunque cosa o persona la circondi. In un centro di cura e riabilitazione i ricordi che la tormentano prendono forma e fuoriescono dalle sue labbra in sussurri espressi da una voce spezzata di una donna spezzata che cerca di rimettere insieme i propri frammenti per non lasciarsi spazzare via. In questo difficile percorso di recupero di sé impara a riconoscere quei segni che diventano, per lei, ovvio segnale di distruzione di un essere umano. Lei ha faticosamente imparato a riconoscerli e ora li vede nei suoi compagni d'armi, riconosce il tremendo baratro nei loro occhi. *No Obvious Signs* è una ricerca rigorosa di qualcosa di invisibile che viene svelato accuratamente e delicatamente dalla macchina da presa. (e.s.)

What are the visible, obvious signs that reveal the inner suffering of a person? Can we really recognize them? A woman comes back from the war in Ukraine after months. The real hell begins at home. She has to fight a battle for which she has no weapons, a suitable uniform, or precise instructions to follow. She is totally alone in this battle, far from anything or anyone beside her. In a healthcare and rehabilitation centre, the memories that torment her take shape like whispers from her mouth, uttered with a broken voice. Broken is also the woman, who is trying to piece her own fragments together not to be swept away. During this hard journey of rehabilitation, she learns to recognize those signs. For her, they indicate the destruction under way in a human being. She learned the hard way, and can now see them in her empty-eyed comrades-in-arms. *No Obvious Signs* is a rigorous search for something unseen that the camera exposes accurately and sensitively. (e.s.)

MÒNICA ROVIRA

TO SEE A WOMAN
VER A UNA MUJER

"Vedere una donna e sentire in quel preciso istante che anche lei mi ha visto, che i suoi occhi interrogativi sono stati affascinati da me come se non ci fosse altra scelta che incontrarsi alle soglie dell'ignoto, del buio, alla frontiera malinconica della coscienza". Mònica Rovira impiega quattro anni per scrivere e girare il film che le concede tale visione. La materia ineffabile, rotta, ubriaca dell'amore. Il contrasto dimora in un bianco e nero aguzzo eppure dolcissimo, un regno antico di presagi. Tutto è segno, tutto è simbolo nella mente magica di chi s'innamora. "Un film che inizia a intrecciarsi mentre l'esperienza viene elaborata e messa in prospettiva" dice Rovira. "Ho costruito *To See a Woman* con le fratture, le domande, le lacune e le ombre che crescono ascoltando le immagini catturate". Ed è così che da quelle immagini, nel grigio perla di uno schermo che sgrana e sonorizza ogni movimento, emerge il cuore come viscera poetica. Lo spazio in cui si muove l'amata e il suo corpo fremono di sensuale caparbietà. Sull'invisibile traiettoria degli sguardi viaggia l'inderogabile presenza dell'altra così come il vuoto di quello stesso sguardo in camera – e non più sull'amata, nell'amata – farà della presenza assente un amuleto: aver visto una donna e continuare a vederla. (c.z.)

"To see a woman, and to feel at that very moment that she too saw me, that her interrogating eyes have been captivated by me as if there were no choice but to meet each other at the threshold of the unknown, the dark and melancholic frontier of consciousness". It took four years to Monica Rovira to write and realize the film granted by this vision - the ineffable, broken matter drunk with love. The contrast dwells in a sharp, yet so sweet black and white, an ancient realm of presages. Everything is sign; everything is symbol in the magic mind of those who fall in love. "A film that begins to weave itself while the experience is processed and put into perspective," said Rovira. "I constructed *To See a Woman* with the fractures, questions, gaps, and shadows that grow when you listen to the images captured". And from those images, in the pearl grey of a screen that adds sound and a grainy quality to every movement, the heart stems like poetic viscera. The space in which the beloved one and her body move about vibrates with sensuous obstinacy. The unchallengeable presence of the other woman travels on the indivisible eye-lines, just as the emptiness of that same in-camera look – no longer on or in the beloved one – will make an amulet of the absent presence: having seen a woman, and still seeing her. (c.z.)

Spagna, 2018, 60', b/n

Regia: Mònica Rovira
Fotografia: Xavi Crespo, Ana Ugarte, Carlos Vásquez
Montaggio: Irene Bartolomé, Federico Delpero, Núria Esquerra, Pablo Simancas
Suono: Amanda Villavieja, Alejandro Castillo
Musica: Gala Pérez Iñesta
Produzione: Mònica Rovira
Distribuzione: Movies for Festivals

Contatti: Johanna Tonini, Movies for Festivals
@: info@moviesforfestivals.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mònica Rovira è una regista spagnola che vive a Barcellona. Ha lavorato e collaborato con Joaquim Jordà, Viktor Kossakovsky e Marc Recha. Ha esplorato il rapporto tra il free jazz e il gesto cinematografico, in dialogo con Raynald Colom, Adriano Galante e Seward, tra gli altri musicisti. Mònica conduce, con i suoi lavori, una ricerca intensa e continua che si muove sui diversi confini del linguaggio cinematografico.

Mònica Rovira is a Spanish filmmaker based in Barcelona. She has worked and collaborated with Joaquim Jordà, Viktor Kossakovsky and Marc Recha. She has explored the relation between free jazz and the cinematic gesture, in dialogue with Raynald Colom, Adriano Galante and Seward, among other musicians. Mònica researches intensely and persistently the boundaries of cinematic language through her filming.

Filmografia
2018: To See a Woman
2003: Dolç Amarg
2002: El Secreto de Mamá

After the Silence

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS

Paesi Bassi, 2017, 15', col.

Regia: Ranko Pauković
Fotografia: Ranko Pauković
Montaggio: Ranko Pauković
Suono: Ranko Pauković
Produzione: Editson (Ranko Pauković)
Distribuzione: Everything Works (Ivana Ivisic)

Contatti: Ivana Ivisic, Everything Works
@: ii@everythingworks.hr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ranko Pauković ha fondato nel 1993 Editson Studios, specializzandosi in montaggio e missaggio del suono per film d'autore. Molti dei film su cui ha lavorato sono stati proiettati in prestigiosi festival cinematografici, tra cui la Berlinale, Cannes, Sundance. *90 Seconds in North Korea* è il suo ultimo film da regista.

Ranko Pauković founded in 1993 Editson Studios, specialized in sound design, sound editing and sound mixing for films with artistic merit. Many of the films he worked on have been shown at prestigious film festivals including the Berlinale, Cannes, Sundance. *90 Seconds in North Korea* is his latest film as a director.

Filmografia
2017: 90 Seconds in North Korea
2015: White House

RANKO PAUKOVIĆ

90 SECONDS IN NORTH KOREA

Molte delle cose che per la maggior parte degli occidentali sono considerate scontate, perfino banali, in Corea del Nord non sono neppure consentite. Una di esse è strettamente connessa con il controllo che il regime stende da anni su tutti i diversi ambiti della vita pubblica e privata dei suoi cittadini, e dei visitatori che varcano il confine anche solo per una breve visita: nel paese è vietato registrare qualunque tipo di filmato. Il regista – sfruttando una piccola camera digitale – raccoglie clandestinamente una collezione di video lunghi appena due secondi, ritraendo le scene di vita quotidiana che incontra per le strade, in riva al mare, in un parco giochi, e li monta – rallentandone il tempo di riproduzione – in una sequenza che dura quindici minuti circa. La colonna sonora non è altro che il frutto di un finissimo lavoro di sound design che dal nulla costruisce un orizzonte sonoro verosimile più che naturalistico. L'esperienza inedita consente allo spettatore di assistere alla testimonianza su uno dei luoghi meno visivamente sfruttati al mondo, e al contempo l'occasione per riflettere sul ruolo e sul valore delle immagini nel mondo contemporaneo. (s.g.)

Many of the things we westerners take for granted or consider trivial are not even allowed in North Korea. One of them has to do with the control that the regime applies on all the realms of its citizens' public and private life. Visitors who cross the border, even for just a short visit, are also subjected to this control: video recording is absolutely forbidden in the whole country. Paukovic kept a tiny digital camera with himself and clandestinely recorded several 2-second videos, capturing scenes of daily life in the streets, on the seashore, or in playgrounds. In the editing phase, he slowed the videos down and put together a fifteen-minute sequence. The sound track is the result of a painstaking work of sound design which reconstructed out of nothing an acoustic horizon that is less naturalistic than plausible. This fresh experience allows the audience to be witness to one of the less visually exploited places in the world, but also to reflect on the role and value of images in the present day. (s.g.)

SÖNAM LARCIN

AFTER THE SILENCE
APRÈS LE SILENCE

"Parlami della tua storia". L'invito registico, per voce e sentimento, è una mano tesa che regge David e il suo silenzio. A poco a poco le parole, sommesse ed esatte, rivelano un racconto che mai prescinde da quel silenzio, bensì lo precede e intermezza. "Sei il solo a cui racconto questa storia" forse un invito, anche questo, alla lealtà. David ha lasciato il suo compagno per raggiungere un paese dove essere omosessuale non è un reato. Sul suo volto è inscritto il codice di ventura della fuga, dell'amore infranto, della libertà spezzata. Altrove, dove noi non siamo, David ha passato la sua intera esistenza a costringersi in una forma che non gli appartiene. A fingersi altro, per paura; l'omosessualità come maleficio, vergogna, disprezzo, violenza. David fugge e, tra le braccia di Sonam Larcin, regista del film, ritrova quella voce che il silenzio aveva disperso in mille rivoli di lacrime e d'amore inespresso. David fugge dunque, ma non da se stesso. Fugge per trovare, dopo il silenzio, quella forma di sé che è stata piegata e non sconfitta. E così, un bel giorno, accade che la storia – attraverso e dentro il documentario – diventi fiaba. E forse il più bel lieto fine di ogni fiaba che si rispetti, è che talvolta esse ridiventano realtà. (c.z.)

"Tell me about your story". The directorial invitation, by voice and feeling, is a stretched hand that holds David and his silence. Little by little, his words, subdued and exact, reveal a story that cannot be separated from that silence, which precedes it and intersects it. "You are the only one to whom I am telling this story", perhaps also an invitation to loyalty. David left his partner to come to a country where being a homosexual is not a crime. His face reminds us of soldiers of fortune, who carried the marks of escape, bleeding hearts, and broken freedom. Elsewhere, where we are not, David spent his entire existence forcing himself into a form in which he does not belong. Pretending to be someone else, otherwise, out of fear; homosexuality lived as a curse, shame, contempt, and violence. David fled and, in the arms of film director Sonam Larcin, finds the voice that silence had dispersed in a thousand streams of tears and unexpressed love. So David flees, but not from himself. He flees to find, after the silence, that form of himself that has been bent but not defeated. And one fine day, it happens that the story – through and within the documentary – becomes a fairy tale. Perhaps the nicest happy ending of any self-respecting fairy tale is that sometimes they become reality again. (c.z.)

Belgio, 2018, 23', col.

Regia: Sönam Larcin
Fotografia: Axel Meernout
Montaggio: Louis Rousseau
Suono: Igor Van De Putte, Ferri Van Overstraeten, Louis Roussea
Musica: Rafaël Leloup
Produzione: Mediadiffusion

Contatti: Julie Dreucci
@: diffusion@iad-arts.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nel 2017 Sönam Larcin ha diretto il cortometraggio *Tristan*. Il film è stato selezionato in più di cinquanta festival, ha vinto diversi premi ed è stato selezionato per i BAFTA Student Awards 2018. Ha poi diretto *After the Silence*. Attualmente sta sviluppando un cortometraggio di finzione, *On My Way* e un lungometraggio documentario, *The Myth of Manhood*.

In 2017 Sönam Larcin directed the short film *Tristan*. The film was selected in more than fifty festivals, won several awards and is shortlisted for the BAFTA Student Awards 2018. He then directed *After the silence*. He is now developing a short fiction, *On My Way* and a feature documentary, *The Myth of Manhood*.

Filmografia
2018: After the Silence
2017: Tristan

Germania, Svizzera, Gran Bretagna, 2018, 10', col.

Regia: Mahdi Fleifel
Fotografia: Mahdi Fleifel
Montaggio: Michael Aaglund
Suono: Dario Swade
Produzione: Patrick Campbell (Nakba FilmWorks)

Contatti: Patrick Campbell (Nakba FilmWorks)
@: patrick@nakbafilmworks.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mahdi Fleifel è un regista e video artista danese-palestinese. Nato a Dubai, è cresciuto in un campo profughi in Libano e, successivamente, in Danimarca. Ora risiede ad Amsterdam. Nel 2009 Fleifel ha fondato la società di produzione Nakba FilmWorks con Patrick Campbell. I rifugiati sono al centro dei suoi lavori.

Mahdi Fleifel is a Danish-Palestinian filmmaker and visual artist. He was born in Dubai, and grew up in a refugee camp in Lebanon and later in Denmark. He now resides in Amsterdam. In 2009 Fleifel he founded the production company Nakba FilmWorks with Patrick Campbell. Refugees are prominently featured in his body of work.

Filmografia
2018: I Signed the Petition
2017: A Drowning Man
2016: A Man Returned
2013: Xenos
2012: A World Not Ours
2009: Four Weeks
2008: Arafat & I
2007: The Writer
2004: Hamoudi & Emil
2003: Shadi in the Beautiful Well

MAHDI FLEIFEL

I SIGNED THE PETITION

I Radiohead hanno in programma un concerto a Tel Aviv e Mahdi Fleifel, regista del film di origine palestinese, firma una petizione per invitare Tom Yorke, leader del gruppo, a boicottare Israele. Un subitaneo vortice di dubbi lo colpisce a tal punto da telefonare un amico per tentare di sciogliere quel nodo – apparentemente gratuito – di angosce. È un nodo stretto, complesso, implacabile. Immagini mentali s'intrecciano a piani politici di parola e vita propri dei non-cittadini palestinesi; si reggono, furiose, alla spirale assonnata, eppure lucidissima, dell'amico Faris. Il presente è una sovraimpressione di cinema puro su fili telefonici e da dipanare. A cosa serve firmare una petizione su internet? E di conseguenza, boicottare, lottare, morire qualora il punto di partenza delle proprie azioni sia diverso da quello dello Stato? Le possibilità di reazione ai soprusi fanno parte dei giochi di potere che sovrastano chi firma una petizione, rendendolo innocuo eppure esistente. La democrazia, con il suo corollario di dissenso previsto, incorporato e dunque degradato in termini di potere del singolo, appare come il vicolo cieco dove s'infrangono immagini di risulta del ricordo e della verbalizzazione del sé. (c.z.)

Radiohead will hold a concert in Tel Aviv and Mahdi Fleifel, film director of Palestinian origins, signs a petition to invite the band's frontman Tom Yorke to boycott Israel. A sudden whirlwind of doubts affects him so much that he calls a friend to try to untie the apparently gratuitous knot of anxieties. It is a tight, complex, implacable knot. Mental images intertwine with political plans of speech and life of the Palestinian non-citizens; furiously, they cling on to the sleepy, yet lucid, spiral of his friend Faris. The present is an overlay of pure cinema on telephone wires to be untangled. What is the use of signing a petition on the Internet? And consequently, boycotting, fighting, dying, if the primum movens of your actions is different from that of the State? The possibilities of reaction against abuse are part of the power games that overwhelm whoever signs a petition, making this action harmless while it still lurks from behind. Democracy, with its corollary of foreseen and incorporated dissent - therefore downgraded in terms of power of the individual - appears as the blind alley where waste images of memories and the attempts to put one's self into words will crash. (c.z.)

USA, Messico, 2018, 20', col.

Regia: Juan Pablo González
Fotografia: Jim Hickcox
Montaggio: Juan Pablo González
Suono: Aiden Reynolds
Produzione: Sin Sitio Producciones

Contatti: Sin Sitio Cine
@: cine@sinsitiocine.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Juan Pablo González è un regista messicano il cui lavoro comprende documentari, film di finzione e film sperimentali. È stato nominato uno dei 25 nuovi volti del cinema indipendente dal Filmmaker Magazine nel 2015. Le sue opere sono state proiettate, tra gli altri, nei festival cinematografici di Cannes, Locarno, IDFA, Edimburgo, Slamdance, Morelia, Full Frame.

Juan Pablo González is a Mexican filmmaker whose work includes documentary, fiction and experimental films. He was named one of the Filmmaker Magazine's 25 New Faces of Independent Film in 2015. His works have screened at film festivals such as Cannes, Locarno, IDFA, Edinburgh, Slamdance, Morelia, Full Frame, among others.

Filmografia
2018: Las Nubes
2016: La espera
2014: Por qué el recuerdo? The Solitude of Memory

JUAN PABLO GONZÁLEZ

LAS NUBES

Due occhi ci guardano per tutto il tempo da uno specchietto retrovisore, un uomo racconta frammenti di una storia che pian piano va ad arricchirsi di dettagli e a comporre un quadro parziale, ma chiarissimo. Sono gli occhi di un uomo ormai anziano che non si ricorda del tempo che è passato, ma ricorda perfettamente una notte, quella notte in cui fu costretto a portare sua figlia all'aeroporto per non rivederla più, pur di salvarla. Il racconto prosegue mentre quei due occhi stanchi e lucidi guardano il ranch fuori dal finestrino, il lavoro e i sacrifici di una vita che un gruppo di uomini minaccia, come minaccia la sua famiglia. *Las Nubes* è un unico piano sequenza in grado di trascinare lo spettatore in una storia che si fa sempre più grande, sempre più impossibile da credere eppure reale, come sono reali e assoluti gli occhi di quell'uomo che ci inchiodano al nostro seggiolino o alla nostra poltrona, mentre sbirciamo da una fessura una vita e una sofferenza che chiedono di essere ascoltati. (e.s.)

While two eyes watch continuously from a rear-view mirror, a man tells fragments of a story which, little by little, is filled with details to complete a picture that remains partial but is very clear. The eyes belong to an aged man who does not remember that time goes by – he's stuck in a night, the night when he took his daughter to the airport to save her, to never see her again. The story goes on, while the two tired, watery eyes watch the ranch out of the window, remembering the hard work and sacrifices of a life – a life and a family threatened by a group of men. *Las Nubes* is a single long take that manages to involve the audience in a story that escalates and becomes almost unbelievable. However, it is very real, just like the eyes of that man, which nail us in our seat or armchair while we peep into a life and a grief screaming to be listened to. (e.s.)

Germania, 2018, 27', col.

Regia: Kate Tessa Lee, Tom Schön
Fotografia: Kate Tessa Lee
Montaggio: Kate Tessa Lee, Tom Schön
Suono: Tom Schön
Produzione: Fuenferfilm

Contatti: Karsten Krause, Fuenferfilm
@: karsten@fuenferfilm.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Kate Tessa Lee è una video artista e regista nata a Curepipe (Mauritius) che attualmente vive a Berlino, in Germania. I suoi lavori attuali sono più vicini a una forma cinematografica osservazionale in cui realtà e finzione si fondono. Dal 2015 collabora con il regista Tom Schön.

Kate Tessa Lee is a visual artist and filmmaker, born in Curepipe, Mauritius, and currently based in Berlin, Germany. Lee's current filmic works are closer to a form of observation where reality and fiction merge. Since 2015, she has been collaborating with filmmaker Tom Schön.

Tom Schön è un regista e tecnico del suono che vive a Berlino. È autore di numerosi film cortometraggi e mediometraggi che si collocano al crocevia tra film sperimentali, documentari e saggio. E' co-fondatore e direttore del Grande Filiale International Film Festival, a Spira, dal 2001. Collabora con Kate Tessa Lee dal 2015.

Tom Schön, filmmaker, and professional sound recordist, based in Berlin, Germany. Creator of several short and medium length films at the crossroads of experimental, documentary and essay film. Co-founder and programme director of Grande Filiale International Film Festival, in Speyer, since 2001. Filmmaking collaboration with Kate Tessa Lee since 2015.

KATE TESSA LEE, TOM SCHÖN

SEC ROUGE

Nel corso dei secoli, generazioni di pescatrici dell'isola di Rodrigues, situata nel mezzo dell'Oceano Indiano, hanno praticato la tradizionale pesca del polpo con la fiocina. Un mestiere che un tempo era simbolo di autosufficienza, emancipazione e prestigio sociale. In lingua creola, l'espressione "Sec Rouge" indica l'ottimale condizione del mare per una pesca prosperosa, sebbene con i grandi cambiamenti climatici, sociali e ambientali, il "rosso asciutto", oggi, sia sempre più raro. Il film rintraccia le luci e il tempo di un mondo antico che va svanendo e la memoria di una comunità di donne che ancora resiste al cambiamento dei tempi. "Più che il ritratto sociologico di una comunità di pescatrici tradizionali di polpi, eravamo interessati alla realizzazione di una forma filmica evocativa, percettiva e ipnotica. Ci siamo immersi in un mondo di immagini, ricordi e aneddoti, frutto della loro forte appartenenza esistenziale al mare" [K. T. Lee, T. Schön]. Al loro primo progetto insieme, i registi hanno trascorso quattro mesi sull'isola osservando con meticolosità i gesti umani e i luoghi, la vastità di ogni dettaglio in cui è specchiato il mare. (e.s.)

Over the centuries, generations of fisherwomen from Rodrigues Island, situated in the middle of the Indian Ocean, have practiced the traditional octopus spearing, which used to be a warrant of self-sufficiency, emancipation, and social prestige. "Sec Rouge" is a creole term for an optimal dry tide to fish octopus, but today a 'dry-red' tide has become a rarity due to big climate, social, and environmental changes. The film follows the trail of the lights of an ancient world that is waning and of the memory of a community of women who still resists the challenge of time. "More than in the sociological portrait of a community of traditional piqueuses ourites, we were interested in creating an evocative, perceptual, and hypnotic film form. We immersed ourselves in a world of images, memories, and anecdotes, the fruit of their profound, existential belonging in the life of the sea". [Kate Tessa Lee, Tom Schön] On their first co-direction, the film-makers spent four months on the island, meticulously observing human gestures and places, and the vastness of every detail, which mirrors the sea. (e.s.)

MICHAŁ HYTROS

SISTERS
SIOSTRY

In uno dei conventi più antichi della Polonia vive un gruppo di suore. Due di esse, le protagoniste, ci vivono da ormai quarant'anni e loro, come il convento, stanno come sospese in un tempo altro, come un piccolo universo a sé stante. Ogni piccola novità provoca un altrettanto piccolo sconvolgimento gestito in modo un po' goffo, un po' caotico, ma alla fine torna tutto alla normalità statica e pacifica del convento. Il film ci racconta di questo mondo per episodi, che ci dicono tanto dei rapporti interpersonali che si sono creati nel tempo, che ci fanno sorridere o anche ridere apertamente davanti a situazioni comiche, che ci fanno intenerire nel vedere le fragilità e l'affetto autentico di questo gruppo di donne. Tra una partita a un gioco da tavolo che viene sconvolta dalla testardaggine delle sorelle, tra una barzelletta e l'altra raccontate nei rari contatti col mondo esterno, tra immagini curate e una grande attenzione alla narrazione che non sfocia mai nella derisione, *Siostry* ci accompagna in questa breve ma intensa visita in un mondo che ci sembra lontanissimo, ma in fondo neanche troppo. (e.s.)

A group of nuns lives in one of the oldest convents in Poland. Two of them have lived there for forty years; like the convent, their lives are suspended in 'another time,' as if they were in a small, separate universe. Any little news causes an equally small mess that is managed a bit awkwardly, chaotically, but then everything goes back to the motionless, peaceful normal of the monastery. The film describes this world in episodes: some of them delve into the interpersonal relationships that have been created over time, some make us smile or even laugh openly at comical situations, some show the fragility and true affection of these 'sisters' with a moving approach. Between a board game whose rules are broken by the stubbornness of the nuns, jokes told in the rare contacts with the world outside, accurate cinematography, and great attention to narration, far from a derisive approach, *Siostry* takes us into this short, but intense visit to a world that may seem far away but is not. (e.s.)

Polonia, 2018, 18', col.

Regia: Michał Hytros
Fotografia: Janusz Szymanski
Montaggio: Marcin Wojciechowski
Produzione: Polish National Film School in Lodz
Distribuzione: KFF Sales & Promotion Katarzyna Wilk

Contatti: KFF Sales & Promotion Katarzyna Wilk
@: katarzyna.wilk@kff.com.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Michał Hytroś è nato nel 1994 a Cracovia. Studia regia presso la Scuola nazionale polacca di cinema, televisione e teatro di Lodz e recitazione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Aleksander Zelwerowicz di Varsavia.

Michał Hytroś was born in 1994 in Krakow. He studies directing at The Polish National Film, Television and Theatre School in Lodz and acting at The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw.

Filmografia
2018: Sisters

Danimarca, 2018, 18', col.

Regia: Stefan Kruse
Fotografia: Stefan Kruse
Montaggio: Stefan Kruse
Produzione: Stefan Kruse
Distribuzione: Stefan Kruse

Contatti: Stefan Kruse
@: stefankruse87@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Stefan Kruse è documentarista e video giornalista. Attualmente lavora come video artista e regista e si sta concentrando sull'esplorazione di un nuovo linguaggio visivo per la situazione dei rifugiati in Europa. I lavori di Stefan riflettono sul modo in cui le immagini dei rifugiati contribuiscano a rimodellare le menti e la geografia in Europa.

Stefan Kruse is a documentary filmmaker and visual journalist. He now works as a visual artist and filmmaker and is currently focusing on exploring a new visual language for the refugee situation in EuropeStefan questions how the images of refugees contribute to the reshaping of minds and geography in Europe.

Filmografia
2018: The Migrating Image

STEFAN KRUSE

THE MIGRATING IMAGE

"Gli esseri umani hanno dimenticato di aver creato le immagini per orientarsi nel mondo... L'immaginazione si è trasformata in allucinazione". Sono le profetiche parole del filosofo V. Flusser ad aprire e a definire da subito i confini entro cui si muove questo film. Intelligente e illuminante, acuto ed eclettico, *The Migrating Image* ci dimostra che le immagini non documentano la realtà ma la creano. Non aspettatevi quindi una cronaca o una spiegazione delle ragioni che hanno portato circa un milione di rifugiati a raggiungere l'Europa nel 2015. Non aspettatevi il solito film sull'immigrazione. Stefan Kruse Jørgensen orchestra un film-saggio in quattro atti, utilizzando materiale disparato: registrazioni militari, riprese di droni, una macchina fotografica a 360°, fotografie satellitari, materiale pubblicitario e applicazioni per smartphone. Ne risulta un potente universo iconografico che gira attorno ai flussi migratori, un caleidoscopio di figure che costruiscono un discorso, un immaginario che è già una disciplina di controllo. Sedetevi e immergetevi senza pregiudizi in questo film, ci siete voi con i vostri occhi, ci siamo noi con i nostri sguardi. (v.i.)

"Human beings forget they created the images in order to orientate themselves in the world ... Imagination has turned into hallucination." The prophetic words of the philosopher V. Flusser open this film, defining the boundaries of its discourse. Clever and illuminating, sharp and eclectic, *The Migrating Image* proves that images do not record reality but create it. Therefore, do not expect reports or explanations on why about a million refugees arrived to Europe in 2015. Don't expect the usual film on immigration. Stefan Kruse Jørgensen has put together an essay film in four acts, using heterogeneous materials, such as military recordings, drone takes, a 360° photo camera, pictures taken by satellites, advertising, and apps for smartphones. The outcome is a powerful universe of pictures that revolves around migratory flows, a kaleidoscope of figures that give life to a discourse, a collective imagination that is a controlling discipline per se. Take a seat and immerse yourselves in this film without prejudice, you'll be there with your eyes, we'll be there with our gazes. (v.i.)

INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
MARCH 15 - 24, 2019

CNRS Images /
Comité du film ethnographique
Bibliothèque
Centre
Pompidou

41ST CINÉMA DU RÉEL

www.cinemadureel.org

An International Competition and a French Selection
Short and Feature films, completed after January 15th, 2018.
Submissions are open, terms and conditions online on www.cinemadureel.org

ParisDOC Work-in-progress
Submissions from December 1st, 2018 to February 1st, 2019.
Online form on www.cinemadureel.org

CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION

Storia dal qui

Italia, 2018, 68', col.

Regia: Francesco Corona
Fotografia: Salvatore Landi, Roberto Barbierato, Andrea Zambelli
Montaggio: Simona Infante
Suono: Simone Paolo Olivero
Produzione: Ladoc e Francesco Corona
Distribuzione: Aquatic Films

Contatto: Armando Andria, Ladoc
@: armando@ladoc.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Francesco Corona dal 2005 lavora per Sky in qualità di autore e regista. Dallo stesso anno ha seguito la storia di Paolo Scaroni, ultrà del Brescia rimasto invalido dopo un pestaggio della polizia. *Corpo a Corpo* è il film che racconta la sua storia.

Francesco Corona has been working for Sky as an author and director since 2005, the year when he also began to follow the story of Paolo Scaroni, supporter of the Brescia football team, who remained disabled after a police beating. *Corpo a Corpo* is the film that tells this story.

Filmografia selezionata
2018: Corpo a corpo
2016: Artemisia – Un'artista sotto accusa
2012: London 2012 3D
2005: Controluce (serie in tre Doc)

FRANCESCO CORONA

CORPO A CORPO
CLIMBING OUT

Il 24 settembre 2005, dopo la partita di calcio tra il Verona e il Brescia, all'interno della stazione veneta si verificano gravi incidenti tra polizia e tifosi ospiti. Durante gli scontri un ultrà del gruppo "Brescia 1911" rimane a terra, ferito gravemente in seguito a un pestaggio dei poliziotti. Paolo Scaroni, allevatore di tori, campione regionale di arrampicata su roccia e con una grande fede calcistica, si risveglierà dal coma due mesi dopo, gravemente menomato. Il regista Francesco Corona realizza un film che si sviluppa nel corso di dodici anni lavorando accanto al protagonista, di cui racconta il difficile ritorno alla vita. La scalata più difficile e importante di Paolo, che ha perduto anche buona parte della memoria, si articola in forma collettiva, dolce è la figura del padre; insostituibili sono gli amici; arrabbiati e dolenti i tifosi che non dimenticano l'importanza di sentirsi parte della storia di un territorio, di una città, di una singola persona. Le immagini di questo raffinato racconto situano paesaggi simbolici l'uno dentro l'altro: quello interiore della persona malata in quello del territorio; quello della ritualità umana della periferia in quello politico e sociale di un paese. (p.m.)

On September 24, 2005, after the Verona-Brescia match, police and visiting fans clashed at the Verona train station. After the episodes of violence, a member of the ultraradical group "Brescia 1911" remained on the ground, seriously injured by the riot squad's beating. Paolo Scaroni, a bull breeder and a big fan of his soccer team who championed in rock climbing for his region, woke up from a coma two months later, severely disabled. The film made by Francesco Corona extends over twelve years spent beside Paolo, depicting his difficult return to life. The hardest and most important climb of the 'hero', who also lost a good portion of his memory, is narrated through a collective approach: his father, a sweet figure; his friends, invaluable supporters; the angry, grieving soccer fans, who never forget the importance of belonging in a territory, a town, and of being part of a person's life. The images of this refined story place symbolic landscapes one inside the other: the inner world of the sick man inside that of the territory; the landscape of the outskirts' human rituality in the social and political scene of a country. (p.m.)

FRANCESCO FEI

LA REGINA DI CASETTA
THE QUEEN OF CASETTA

A Casetta di Tiara, piccolo paese situato sull'Appennino Tosco-Emiliano, vivono una decina di persone anziane e l'unica ragazza giovane natia del borgo. Il film racconta l'ultimo anno in paese di Gregoria, che sta per trasferirsi per andare al liceo. La raccolta delle castagne, la caccia al cinghiale, il gioco con le lucertole e le rane, la neve d'inverno accompagnano le giornate di Gregoria, quelle dei suoi genitori e dei compaesani. Il passaggio delle stagioni, in questo luogo incantato tra i monti, e i riti dei suoi abitanti strutturano un racconto assai raffinato, che svela il mutare interiore della protagonista e il disincanto nello sguardo dei suoi compaesani. Gregoria, prima di volare via su un'ape a motore e trovare la sua vita, ha appena il tempo di prendere consapevolezza che quello, in fondo, è un luogo *magico* – come lo definisce lei stessa – *dove chi ci è stato da piccolo ritorna anche un po' bambino*. Casetta, luogo così caro al poeta Dino Campana, di cui il film evoca alcune poesie tratte da Canti Orfici, è il micro universo di cui Gregoria è il centro solare. Il regista Francesco Fei osserva con discrezione, ascolta, scopre dettagli di persone che sono paesaggi e di luoghi che sono dell'anima. (p.m.)

Casetta di Tiara, a small village in the Tuscan-Emilian Apennines, counts a dozen elderly inhabitants and one girl who was born there. The film depicts the last year in the village for Gregoria, who is about to move to town to attend high school. Gathering chestnuts, hunting wild boars, playing with lizards and frogs, the snow in winter accompany the days of Gregoria, her parents, and the people from the same town. In this enchanted place up the mountain, the passage of the seasons and the rituals of those who live there weave a fairly refined narrative that unravels both the heroine's inner change and the disenchantment in the eyes of the other villagers. Before leaving on board of a three-wheeled vehicle to find her own life, Gregoria has just the time to become aware that, in the end, her village is a magic place, as she said, and "if you spent your childhood there, then you feel like a child when you come back". The poet Dino Campana was very fond of Casetta, so the film evokes some verses from his "Orphic Songs" while representing the village as a micro-universe orbiting around the sun-Gregoria. Film director Francesco Fei observes discreetly, listens to, and discovers details of people who are like landscapes, and places that belong in the soul. (p.m.)

Italia, 2018, 79', col.

Regia: Francesco Fei
Fotografia: Francesco Fei
Montaggio: Claudio Bonafede
Suono: Massimiliano Fraticelli
Produzione: LARIONE10 s.a.s. con la partecipazione di RAI Cinema

Contatto: Francesco Fei, Alessandro Salaorni
@: francescofei03@gmail.com, alessandro.salaorni@larione10.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Francesco Fei è un regista e produttore italiano di film e documentari, con la sua casa di produzione Apnea Film. I suoi lavori sono stati selezionati a numerosi festival internazionali, come quelli di Venezia, Rotterdam, Roma, San Francisco, Rio de Janeiro, al Festival del Cinema d'Arte di Montreal, alla Biennale d'Architettura ed in importanti musei e gallerie italiane come la Fondazione Salvatore Ferragamo e il Pac di Milano. È docente all'Accademia di Belle Arti di Bergamo e allo led di Milano.

Francesco Fei is an Italian director and producers of films and documentaries, with his production company Apnea Film. His works have been selected at many international festivals, such as Venice Film Festival, Rotterdam, Rome, San Francisco, Rio de Janeiro, the Montreal Art Film Festival, the Architecture Biennale and in important Italian museums and galleries such as the Foundation Salvatore Ferragamo and the Pac in Milan. He teaches at the Academy of Fine Arts in Bergamo and at the IED in Milan.

Filmografia
2018: La regina di casetta
2016: Segantini – Ritorno alla natura
2015: Lightness
2014: Giuseppe Penone, Prospettiva Vegetale
2014: Equilibrium?
2005: Onde

Italia, Francia, 2018, 58', col.

Regia: Livia Giunti
Fotografia: Francesco Andreotti, Livia Giunti
Montaggio: Livia Giunti
Suono: Francesco Andreotti, Livia Giunti
Produzione: Livia Giunti
Distribuzione: SantiFanti

Contatto: Livia Giunti
@: liviagiunti@santifanti.net, info@santifanti.net

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Livia Giunti si è formata come documentarista presso gli Ateliers Varan di Parigi ed è dottore di ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo. È cofondatrice della rivista "Quaderno del Cinemareale". Con il corto *H d'O – histoires d'eau* (2004) ha vinto il primo premio al Premio Arte Donna "Trame di futuro" 2009.

Livia Giunti trained as a documentary filmmaker at the Ateliers Varan in Paris and holds a PhD in History of Visual and Performing ArtsShe is co-founder of the magazine "Quaderno del Cinemareale". With the short *H d'O – histoires d'eau* (2004) she won first prize at the Arte Donna Award "Trame di futuro" 2009.

Filmografia selezionata
2015: Love is All. Piergiorgio Welby, Autoritratto
2013: Voyage au Coeur de la Peinture - Alfredo Müller 1869-1939
2012: Ritorno in Lunigiana
Un Giorno con Rosi e Massimo
2009: E Noi Si Sentì Questa Libertà!
2006: La Tua Invidia è la Mia Forza
2003: La Mia Cina

LIVIA GIUNTI
N A T U R A L E – IL TEATRO DELLE ARIETTE

Paola Berselli e Stefano Pasquini sono i due fondatori del Teatro delle Ariette. Nato e cresciuto nella campagna bolognese, il loro lavoro di narratori, attori, oratori si centra sulla forma autobiografica come strumento per rileggere e reinterpretare la Storia, la Cultura, il mondo, dal teatro negli spazi degli altri – case, scuole, ospedali – fino alla propria casa rovesciata e messa in scena negli altri teatri – da anni la compagnia porta –, passando per un pezzo di cascina trasmutato in edificio teatrale (Deposito attrezzi). Livia Giunti – in assonanza con la ricerca della coppia di artisti autori protagonisti del suo film – usa il documentario come strumento che registra e riscrive materiali e processi, invitando lo spettatore dentro una macchina narrativo-speculativa, politica nella scelta di una forma essenziale e quotidiana grazie alla quale seguire la traiettoria che porta il gesto e la parola dalla dimensione intima e domestica a quella scenica e pubblica. (s.g.)

Paola Berselli and Stefano Pasquini are the founders of Teatro delle Ariette. Integral to the Bolognese rural tradition, their work as storytellers, actors, and public speakers is focussed on the autobiographical form as a tool to re-interpret History, Culture, and the world. Their plays are staged in public spaces, such as houses, schools, and hospitals, while their private space, their home, is reversed and also staged in other theatres; also, a portion of a farmstead is turned into a theatre (Deposito attrezzi, tool shed).
Livia Giunti, in tune with the research conducted by the couple of artists at the centre of her film, uses the documentary form as an instrument to record and re-write materials and processes, inviting the audience into a narrative-speculative and political machine. She creates an essential, daily-like form that enables to follow the passage of gesture and speech from the intimate, domestic dimension to the public scene. (s.g.)

STEFANO CATTINI
PENTCHO

Dice un antico proverbio che se si sogna da soli è solo un sogno. Se si sogna insieme, è la realtà che comincia. La storia del Pentcho è un grande sogno di libertà che si fa realtà. A Stefano Cattini va il merito non soltanto di avere ricostruito uno dei tentativi più avventurosi e incredibili per sfuggire alle persecuzioni degli ebrei durante i regimi nazi-fascisti ma anche di avere rinnovato il senso di quel proverbio. Pentcho è un film caratterizzato dalla forza che scaturisce dalla condivisione: Dina porta le sue fotografie al Museo della Memoria Ferramonti in Calabria, Stefano Cattini si mette alla ricerca dei protagonisti ritratti in quelle foto, i protagonisti lo portano in un'altra dimensione che dalla Slovacchia arriva a Ferramonti. Karl, Alexander sono i testimoni di un'impresa audace e rocambolesca: salvarsi la vita scappando a bordo di un vecchio rimorchiatore che da Bratislava avrebbe dovuto raggiungere Netanya, a 30km a nord dell'attuale Tel Aviv. Sul Pentcho ci sono più di 500 ebrei, cechi, slovacchi, polacchi, famiglie intere diventate da un giorno all'altro clandestini nei loro Paesi e quindi profughi in cerca di un porto sicuro. Tra blocchi, sequestri e avarie quel carico di vite umane non arriverà mai a destinazione ma troverà comunque il modo di trasformare un sogno in realtà. (v.i.)

According to an old proverb, if you dream on your own, it's just a dream. If you dream together, it's a reality that begins. The story of Pentcho is a great dream of freedom that became real. Stefano Cattini should be acknowledged not only with having reconstructed one of the most adventurous and incredible attempts to flee from the Nazi-fascist persecutions against the Jews, but also with renewing the meaning of that proverb. The film is characterized by the force unleashed by the act of sharing: Dina brought her photographs to the Museo della Memoria Ferramonti in Calabria; Stefano Cattini went after the people portrayed in those pictures; the latter carried him into another dimension, that from Slovakia goes back to the Museum. Karl and Alexander were protagonist of a daring, adventurous enterprise: to save their lives on board of an old tug that, sailing from Bratislava, was supposed to reach Netanya, 30 km north of present-day Tel Aviv. On board there were more than 500 Jews – Czechs, Slovaks, Poles, entire families who found themselves clandestine in their own countries overnight. Refugees in search of a safe haven. After halts, impounds, and malfunctions, the load of human lives didn't get to destination, but still found the way to make the dream come true. (v.i.)

Italia, Gran Bretagna, 2018, 80', col.

Regia: Stefano Cattini
Fotografia: Nicola Xella, Roberto Delvoi, Stefano Cattini
Montaggio: Stefania Alberti, Stefano Cattini
Suono: Stefano Cattini
Produzione: Sonne film con Rai Cinema e Mosaic Films

Contatto: Stefano Cattini, Giangiacomo Destefano
@: doruntinafilm@gmail.com, destefano@sonnefilm.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Stefano Cattini è stato selezionato in numerosi festival con *Ivan e Loriana*, suo primo cortometraggio, breve film che è all'origine de *L'isola dei Sordobimbi*, suo primo lungometraggio. Nel 2010 ha ricevuto la candidatura al premio David di Donatello per il miglior documentario e nel 2012 il premio Cinemaitaliano.info - CG Entertainment con *L'ora blu* che è uscito in DVD nella collana POPOLI doc di CG Home Video.

Stefano Cattini has been selected in numerous festivals with *Ivan and Loriana*, a short film that is at the origin of *L'isola dei Sordobimbi*, his first feature film. In 2010 he received the nomination for the David di Donatello award for best documentary film and in 2012 the Cinemaitaliano.info - CG Entertainment with Blue Hour award, which was released on DVD in the POPOLI doc collection by CG Entertainment.

Filmografia selezionata
2018: Pentcho
2016: L'Albero nella Piazza
Tutte le Altre Destinazioni
2014: È la Mia Vita in Piazza Grande
2013: Aishiteru My Love
L'Orologio
2012: L'Ora Blu
2009: L'Isola dei Sordobimbi
2004: Ivan e Loriana

Italia, 2018, 52', col.

Regia: Gianluca Loffredo
Fotografia: Luca Lanzano
Montaggio: Matteo Parisini
Suono: Marco Della Monica
Produzione: Colibrì Film
Distribuzione: Ladoc e Isola Film

Contatto: Gianluca Loffredo
@: loffredogianluca@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Gianluca Loffredo lavora da dodici anni come regista e produttore indipendente ed è l'amministratore della società di produzione Colibrì Film s.r.l.

Gianluca Loffredo has been working as a director and independent producer for twelve years. He is the director of the production company Colibrì Film s.r.l.

Filmografia
2018: Quasi Domani
2016: My Nature
No Smoking in Sarajevo
2014: Il Console e il Custode
2013: La Città Vuota
Malasorte
2011: La Vera Leggenda di Valaja Marley
2010: Napoli 24

GIANLUCA LOFFREDO

QUASI DOMANI
ALMOST TOMORROW

Cassano All'Ionio è un piccolo paese della Calabria in cui, negli ultimi anni, il numero di immigrati ha eguagliato quello dei vecchi abitanti. Uno di quei tanti piccoli luoghi italiani dove in tempo di viaggi dolenti e destini smarriti, un viaggiatore si ritrova. Vi sono tanti tempi diversi, in questo film: il tempo di chi arriva, quello di chi parte, quello di chi resta; il tempo di chi attende e di chi ha trovato. *Quasi domani* è un film che racconta cinque storie individuali di immigrati, cinque viaggi fermati nel lento e difficile processo di una integrazione possibile. Sami è nato in Burkina Faso ed è diventato cittadino italiano; Torab è pienamente inserito nei costumi calabresi, ma sente la nostalgia del suo Afghanistan. Mohammed ha trovato lavoro e può uscire dal progetto di accoglienza e affittare una casa tutta sua. Edgar, un rifugiato politico armeno, è costretto a migrare ancora per trovare lavoro. Lamin invece attende da tre anni i documenti per cominciare una nuova vita. Il regista Gianluca Loffredo lavora su una solida struttura narrativa fatta di dialoghi a due, talvolta filmati in piano sequenza, che celebrano, proprio lì dove le contraddizioni, la rabbia e la generosità dell'individuo sono più evidenti, il sacro evento dell'incontro umano. (p.m.)

Cassano All'Ionio is a small town in Calabria where, over the past few years, immigrants have reached the same number as the original inhabitants. It is one of those many Italian villages where a traveler could find himself in a time of painful travels and lost destinies. There are many different 'times' in this film: the time of those who arrive, those who leave, those who stay; the time of those who wait and those who have found what they were waiting for. *Quasi domani* [Almost Tomorrow] is a film that tells five individual stories of immigrants, five journeys filmed by the director during the slow and difficult process of a possible integration. Sami was born in Burkina Faso and is now an Italian citizen; Torab has fully integrated in the Calabrian lifestyle but misses his motherland, Afghanistan. Mohammed found a job and can now leave the accommodation centre and rent a house of his own. Edgar, an Armenian political refugee, is obliged to migrate again in order to find a job. Lamin, instead, has been waiting for the papers that would allow him to restart his life for three years. Film director Gianluca Loffredo works on a solid narrative structure made up of dialogues, sometimes filmed in long takes, that celebrate the sacred event of a human encounter right where the contradictions, anger, and generosity of the individual emerge more clearly. (p.m.)

Italia, 2018, 75', col.

Regia: Eleonora Mastropietro
Fotografia: Eleonora Mastropietro, Gigi Giustiniani, Paolo Martelli
Montaggio: Fabio Bobbio
Suono: Giovanni Corona, Daniele Ietri Pitton
Produzione: Associazione La Fournaise
Distribuzione: Daniele Ietri - Associazione La Fournaise

Contatto: Eleonora Mastropietro, Daniele Ietri
@: eleonora.lafournaise@gmail.com, storia@lafournaise.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Eleonora Mastropietro nel 2013 ha fondato l'Associazione La Fournaise. Con La Fournaise ha curato la produzione esecutiva del documentario *Ninì* di Gigi Giustiniani e Raffaele Rezzonico (Genziana d'oro al 64° Trento Film Festival) e ha scritto il film documentario *Sagre Balere* (Miglior film, Bellaria 2017). Dal 2015 è socia fondatrice della casa di produzione La Fournaise srls. Sta lavorando ad un nuovo film, *It Must be the Clouds* (titolo provvisorio), sostenuto da Film Commission Valle d'Aosta.

Eleonora Mastropietro founded La Fournaise Association in 2013. With La Fournaise she did the executive production of the documentary *Nini* by Gigi Giustiniani and Raffaele Rezzonico (Golden Genziana at the 64th Trento Film Festival) and wrote the documentary film *Sagre Balere* (Best film, Bellaria 2017). In 2015, she co-founded the production company La Fournaise. He is working on a new film, *It Must Be the Clouds* (temporary title), supported by Film Commission Valle d'Aosta.

Filmografia
2018: Storia dal qui
2014: Ex/Out (film collettivo)
2012: Pugni & pupe (film collettivo)

ELEONORA MASTROPIETRO

STORIA DAL QUI
A STORY FROM HERE

Nelle grandi città del nord Italia è custodito l'incanto di certi paesi del Sud: abita ogni giorno i ricordi di chi, emigrante, un tempo li abbandonò. Ricordi che si tramandano di genitori in figli, racconti di un tempo che si può solo sognare. Ascoli Satriano è un piccolo e spopolato paese dell'entroterra della Puglia. Eleonora, emigrata di seconda generazione, vi torna da Milano dopo anni. Separata da un qualcosa che non ha mai conosciuto, ma che da sempre porta dentro di sé. Eleonora torna per dare un'immagine a parole non sue: a quelle dei racconti della sua famiglia e a quelle di Adele, la bambina del paese, conosciuta nell'unico viaggio a sud, fatto nell'infanzia con i genitori. Adele che per anni ha scritto lettere, a cui Eleonora non ha mai risposto. Adele, con cui Eleonora avvia oggi un dialogo impossibile, fuori dalla sincronia del tempo e in uno spazio che è in gran parte immaginario. La regista Eleonora Mastropietro costruisce il tempo narrativo di un ricordo che forse non ha. E di un presente lontano da sé, dove ritrovarsi. Il materiale d'archivio personale, le immagini del presente, le parole delle lettere di Adele consegnano verità documentale e poesia a un lavoro filmico di genetica del ricordo. (p.m.)

In the big cities of the north of Italy the charm of certain towns of the South is preserved: the memories of those who emigrated. Memories that are handed down by parents on to children, stories of a time that you can only dream of. Ascoli Satriano is a small, deserted village in the hinterland of Puglia. Eleonora, second-generation emigrant, has just come back after a life spent in Milan. She feels separated from something that she has never known but has always carried within herself. Eleonora has come back to give a picture to words that were not hers: they were spoken by her family and by Adele, the village girl that she met as a child on the only trip down south. For years, Adele has written letters to Eleonora that she never answered. Today, Eleonora initiates an impossible, asynchronous dialogue with Adele that takes place in a mostly imaginary space. Film director Eleonora Mastropietro builds the narrative time of a memory that she may not have, and of a present far from herself where she may find her way back to herself. The personal archival material, the images of the present, and the words of Adele's letters provide both documentary truth and poetry to a film work of 'genetics of memory'. (p.m.)

IL MONDO IN FIAMME:
IL CINEMA DI ROBERTO MINERVINI

THE WORLD ON FIRE:
THE CINEMA OF ROBERTO MINERVINI

The Passage

IL MONDO IN FIAMME: IL CINEMA DI ROBERTO MINERVINI

THE WORLD ON FIRE: THE CINEMA OF ROBERTO MINERVINI

DI | BY ALESSANDRO STELLINO

Festival dei Popoli propone un approfondimento su uno dei cineasti contemporanei italiani più sorprendenti e innovativi: Roberto Minervini. Con il suo cinema, Minervini dimostra di saper coniugare un'originale ricerca stilistica e l'intenso racconto di vite ai margini di un'America rimossa, raramente protagonista sul grande schermo. Frutto di un'attenta e sensibile osservazione e realizzati insieme a un gruppo stabile di collaboratori, i suoi film nascono dalla condivisione di un'esperienza e sono il risultato di un viaggio che il regista compie al fianco dei propri "interpreti", dove le due parti si mettono in gioco, rinunciando a copioni prestabiliti per ridefinire la propria posizione all'interno del mondo. La retrospettiva segna anche la collaborazione con IsReal – Festival di Cinema del Reale – che replicherà l'evento nella sua prossima edizione (a Nuoro dal 7 al 12 maggio 2019).

Festival dei Popoli (Florence) proposes a focus on one of the most surprising and innovative Italian contemporary filmmakers, Roberto Minervini. With his films, Minervini has proved to be able to combine original research in style and a poignant narrative approach to the lives at the margins of a forsaken America, rarely to be seen on the big screen. Realized with a stable, tight group of collaborators, Minervini's films are the outcome of both an attentive, sensitive observation and of a shared experience: the journey that the filmmaker embarks on alongside his 'characters.' Both parties put themselves on the line, giving up pre-established scripts, to redefine their position in the world. A rerun of the retrospective, which marks the collaboration with IsReal – Festival del Cinema del Reale, will take placeon its next edition (in Nuoro from 7 to 12 May 2019).

BIOGRAFIA DI ROBERTO MINERVINI

Roberto Minervini (Fermo, 1970). Dopo la laurea in Economia e Commercio presso l'Università di Ancona, prende parte a un dottorato in "Storia del Cinema" presso l'Università Autonoma di Madrid, e nel 2000 si trasferisce negli Stati Uniti, dove ottiene un master in Media Studies alla New School University di New York. Dal 2006 al 2007 insegna regia, sceneggiatura e realizzazione di documentari nelle Università De La Salle e San Beda a Manila, nelle Filippine, dove è stato anche direttore del Dipartimento di Studi Cinematografici dell'International Academy of Film and Television di Cebu City.
Dopo i primi cortometraggi (*Voodoo Doll*, 2005; *Las luciernagas*, 2006), mette a punto uno sguardo sul reale che ne caratterizzerà anche l'opera cinematografica, configurando la propria figura di cineasta in trincea che, dalla propria posizione, affronta ansie e paure personali rispecchiandosi in quelle di una comunità, tra la Louisiana e il Texas, dove risiede e ha ambientato la quasi totalità delle proprie opere: l'immigrazione, la mancanza del welfare (in particolare quello medico e pensionistico), la disoccupazione diffusa, il rapporto con le armi, la sfiducia nei confronti delle istituzioni, il fenomeno dell'homeschooling e l'integralismo religioso sono al centro dei cinque film che ne compongono la filmografia: *The Passage* (2011), *Low Tide* (2012, presentato a Venezia nella sezione "Orizzonti"), *Stop the Pounding Heart* (2013, evento speciale fuori concorso al Festival di Cannes), *The Other Side* (2015, a Cannes in Un Certain Regard), *What You Gonna Do When the World's on Fire?* (2018, in Concorso a Venezia).
Frutto di un'attenta e sensibile osservazione e realizzati insieme a un gruppo stabile e ristretto di collaboratori, i film di Minervini nascono dalla condivisione di un'esperienza e sono, nella loro forma conclusiva, il risultato di un viaggio che il regista compie al fianco dei propri "interpreti", dove entrambi si mettono in gioco rinunciando a copioni prestabiliti per operare una scoperta che prima ancora della forma artistica riguarda la consapevolezza del sé e della propria posizione all'interno del mondo. La malata terminale alla ricerca di un'ultima speranza nel viaggio di *The Passage*, il dodicenne solitario di *Low Tide*, l'adolescente Sarah che in *Stop the Pounding Heart* muove i primi passi per trovare una propria indipendenza fuori dai rigidi confini familiari, la coppia di amanti tossicodipendenti e i membri della cellula paramilitare di *The Other Side*, fino a Judy, Kevin, Ronaldo, Titus e i componenti di un nucleo resistente delle Black Panthers in *What You Gonna Do When the World's on Fire?*, sono tutti rappresentanti di un'umanità in lotta per la propria sopravvivenza, a difesa di una dignità rappresentativa fuori dagli stereotipi e dai luoghi comuni di cui si serve il cinema normativo per rassicurare lo spettatore circa la distanza che lo separa dagli "altri".

ROBERTO MINERVINI BIOGRAPHY

Roberto Minervini (Fermo, Italy, 1970). He obtained a degree in Economics from the University of Ancona, Italy, and a PhD in Film History at the Autonomous University of Madrid, Spain. In 2000, he moved to the U.S., where he took a Master's in Media Studies at the New York New School University. 2006 through 2007, Minervini taught film direction, film writing, and documentary making at the De La Salle University and San Beda University in Manila, Philippines, where he also directed the Film Studies Department of Cebu City International Academy of Film and Television.
After his early shorts (*Voodoo Doll*, 2005; *Las luciernagas*, 2006), he has managed to develop a kind of gaze on the real to be found also in his later films. This helped shape his own figure of 'entrenched filmmaker' who, from his position, deals with personal anxieties and fears reflecting those of a community, between Louisiana and Texas, where he currently lives and has set almost all his works. Immigration, the absence of welfare (namely, NHS and pensions), widespread unemployment, how to relate with the weapon issue, lack of trust in institutions, home-schooling, and religious fundamentalism are the main themes of the five films that Minervini has made so far: *The Passage* (2011), *Low Tide* (2012, presented at the section Orizzonti of the Venice Film Festival), *Stop the Pounding Heart* (2013, out-of-competition special screening at the Cannes Film Festival), *The Other Side* (2015, Un Certain Regard, Cannes Film Festival), and *What You Gonna Do When the World's on Fire?* (2018, Venezia 75 Competition).
Realized with a stable, tight group of collaborators, Minervini's films are the outcome of both an attentive, sensitive observation and of a shared experience: the journey that the filmmaker embarks on alongside his 'characters.' Both parties put themselves on the line, giving up pre-established scripts, and set out to unravel not so much some artistic form but principally, or firstly, self-awareness and one's position in the world. The terminally-ill woman looking for her last hope in the journey of *The Passage*; the lonely twelve-year-old of *Low Tide*; the teenager Sarah who, in *Stop the Pounding Heart*, takes the first steps to find her independence outside her family's strict boundaries; the couple of drug-addicted lovers and the members of a paramilitary cell in *The Other Side*; and Judy, Kevin, Ronaldo, Titus, and other members of the surviving group of Black Panthers in *What You Gonna Do When the World's on Fire?*, are specimens of a humankind fighting for survival, defending representative dignity out of the box of stereotypes and commonplaces that normative, mainstream cinema uses to reassure the audience about the distance between themselves and 'the others.'

IL CINEMA COME CATARSI
INTERVISTA A ROBERTO MINERVINI

A CURA DI ALESSANDRO STELLINO

Da un punto di vista cronologico, per te il cinema non rappresenta un'esperienza giovanile: è arrivato tardi, con la maturità. Ma, a ben guardare, si scopre come già i tuoi anni di formazione siano densi di eventi, di viaggi in territori lontani, costellati di esperienze spesso estreme e di incontri che ti hanno reso l'autore che sei oggi. Vorresti riassumere brevemente il percorso che ti ha portato al primo film?

Il mio percorso comincia da lontano, da un'esigenza basilare: arrivare a fine mese, avere un impiego, uno stipendio. Questo è un concetto trasmessomi dalla mia famiglia, "l'eredità" che mi è stata tramandata. Rinunciando inizialmente a ogni velleità artistica, ho studiato Informatica ed Economia perché si diceva offrissero maggiori possibilità. Inutile dire che odiavo queste discipline. Da quel momento ha inizio un lungo viaggio: dalle Marche mi sposto in Spagna, alla ricerca di lavoro, e per un periodo vivo anche in strada, per poi ritrovarmi alla Camera di Commercio italiana, come impiegato. Una frustrazione totale. Ma capisco di dovermi muovere nel "sottosuolo": nei tempi morti della mia vita da impiegato comincio a produrre musica, in cerca di una forma espressiva. Poi, gli Stati Uniti. Non ci volevo andare, temevo i ritmi folli della vita americana: l'ho fatto solo per amore. Dopo l'11 settembre mi vengono retribuite delle mensilità come vittima degli attentati e questo mi offre la possibilità di frequentare un master in Media Studies. Il "sottosuolo" giunge infine in superficie: ormai trentenne, decido di iniziare a vivere facendo ciò che amo. Ci provo come fotoreporter di guerra, perché mi allettava l'idea di avere una missione ben chiara, ma fallisco e così parto per le Filippine, paese di cui mi interessava il contesto socio economico difficile e il fermento artistico. Insegno in una scuola di cinema e nell'università di Manila. Sono felice, ma si ammala mia suocera e sono costretto a tornare negli Stati Uniti, in Texas, e a un lavoro da impiegato in un hotel. Ritorno a operare nel "sottosuolo": chiamo ex-studenti ed ex-docenti inizio a produrre il mio primo film. Agisco nel modo più semplice e naturale, cercando una simbiosi tra me e ciò che mi circonda: il film sarà *The Passage*, la storia di un viaggio che parte dalla morte di una donna.

Fin dal tuo primo lungometraggio ti sei confrontato con il tema della morte. Mi sembra che racchiuda in sé tutte le paure e i lati oscuri della vita umana che affronti nel tuo cinema. Un altro aspetto importante fin da subito è l'esplorazione del limite tra realtà e finzione: non è semplice capire se la protagonista di *The Passage* sia un'attrice o una persona "reale" e quest'ambiguità si manterrà nelle tue opere successive. Com'è nato il tuo primo film e come hai lavorato con i tuoi interpreti?

Avevo intenzione di fare un film sulla morte, su quanto effimera possa essere la vita. Parto sempre da uno spunto personale, con i miei film cerco un confronto, e attraverso di essi vivo una catarsi. È una mia esigenza, ma forse qualcosa di ancora più profondo: essendo cresciuto in una

Roberto Minervini
Stop the Pounding Heart

famiglia atea, mi è sempre mancata una guida. Sono stato addirittura punito per aver fatto il chierichetto, perché nella mia famiglia bisognava essere atei. Quindi le domande esistenziali mi hanno sempre perseguitato. L'avvicinarsi della morte di mia suocera è stato il motivo scatenante che mi ha spinto a lavorare a *The Passage*. Volevo che il film aderisse alla realtà di quel momento, ma ero costretto a ricreare, a rimettere in scena questo evento cercando di essere fedele al suo nucleo di verità. Ho scelto di lavorare con una donna che si era salvata da un cancro terminale: ha interpretato se stessa, in una sorta di processo catartico. I dottori, all'oscuro delle modalità in atto, esaminavano le risonanze magnetiche di mia suocera pensando si trattasse di quelle della donna del film e quindi quel responso ha innescato un processo, qualcosa che ha iniziato a muoversi e a comunicarmi qualcosa di *vero*, perché nel film la donna rivive la sua lotta con il cancro attraverso i referti di mia suocera. All'inizio avevo un copione, lo ritenevo uno strumento indispensabile anche per ragioni tecniche, ma l'ho abbandonato quando ho capito che la realtà era molto più grande di me e che mi sarebbe stato d'ostacolo: mi sono lasciato guidare, rinunciando al controllo. Per la prima volta, mi sono sentito "piccolo", costretto a fidarmi della realtà circostante che mi prendeva per mano, come in una relazione amorosa.

Quindi, a partire dal secondo film, hai iniziato a lavorare senza sceneggiatura?

Per il secondo film mi sono limitato a scrivere un *outline* di venti pagine, ma ho buttato via anche quello subito dopo aver cominciato. E mi sono ripromesso di non scrivere più nulla. *Low Tide* è la storia di un bimbo con una madre alcolizzata. I personaggi di questo film e del precedente hanno dei legami di amicizia, si conoscono, quindi mi sono mosso su un terreno già fertile. La fiducia tra me e gli interpreti è il vero punto di partenza: è lì che si gioca il film. Il personaggio che interpreta la mamma del bimbo è in realtà sua sorella, anche lei vittima del rapporto disfunzionale con la madre. Si ripresenta, dunque, questo cortocircuito che è una vera e propria bomba a orologeria, difficile da maneggiare: può portare a risultati disastrosi ma anche alla meraviglia di quel processo catartico a cui è volto il mio cinema. In qualche modo ne è la genesi, il *big bang*.

Nei tuoi film ci sono questi momenti straordinari, impossibili da descrivere a parole ma estremamente vibranti a livello visivo, in cui i personaggi sembrano prossimi a una rivelazione o persi dentro di sé. Ha qualcosa a che vedere con il tempo dell'attesa, che riguarda i personaggi ma anche te e il tuo lavoro di ricerca e contemplazione delle emozioni umane...

Sì, questo l'ho capito con *Low Tide* perché lavoravamo con un bambino, un "meccanismo" fragile, e io ho scelto di fidarmi di lui. Il metodo di lavoro prevedeva di parlargli, spiegargli ciò che sarebbe andato a fare e poi seguirlo con la macchina da presa, e aspettare. Il film è girato in 35mm con pellicola a due perforazioni, quindi con *take* della durata massima di otto minuti. Otto minuti per vivere quest'attesa. È stata una scommessa riuscita. L'attesa e i silenzi mi affascinano perché riguardano i personaggi, e io non cerco di svelarne il senso, mi limito a consegnare questi momenti allo spettatore. Con *Low Tide* ho portato a definizione una pratica che mi soddisfaceva e toccava profondamente.

Qual è il percorso che conduce da *The Passage* a *Stop the Pounding Heart*? In che modo i due film sono legati?

Come dicevo, una volta abbandonato il copione non ci sono più limiti tra il film e la vita che vivo, si fanno inscindibili. Dopo aver stracciato il copione di *The Passage*, in un mercato ortofrutticolo ho conosciuto la famiglia di Sara, la protagonista di *Stop the Pounding Heart*. Mi ha colpito subito la loro sincerità e purezza, così gli ho proposto di girare una scena in cui mungevano, e dopo quel primo incontro non ci siamo più separati. *Stop the Pounding Heart* è nato così: dal desiderio di fare qualcosa insieme, anche se nessuno di noi sapeva ancora cosa.

Quindi non avevi idea di quale forma avrebbe preso il film?

La mia esperienza mi diceva di partire senza nulla di scritto. Per i miei film precedenti avevo già avuto modo di incontrare le famiglie dei cowboy e dei *bullrider*, avevo stabilito una relazione con quel mondo. Mentre giravo mi sono reso conto che il film poteva riguardare l'essere uomo nel sud degli Stati Uniti, in Texas, ma ho continuato ad ascoltare le storie di tutti, a fidarmi. A capire che Sara sarebbe stata la mia protagonista ci sono arrivato molto dopo aver cominciato le riprese: i suoi genitori mi dicevano che era troppo taciturna e timida per il mio film, ma io la sentivo molto vicina a me e ho scelto di seguire quella strada.

La scena della confessione finale di Sarah nel dialogo con sua madre è straordinaria: come sei riuscito a realizzarla?

Sapevo che Sara e le sue sorelle si riunivano periodicamente con la madre, per chiederle conforto in un momento di particolare difficoltà, emotiva e spirituale. Dopo un paio di mesi di riprese, Sara mi disse che era pronta a parlare con sua madre, e che avrei potuto assistere alla conversazione. Quindi, nel silenzio più totale che regnava già da qualche ora, mi sedetti vicino al letto, da solo, senza la troupe. Il fonico aveva appoggiato l'asta del microfono alla parete. Rimasi immobile, in quella posizione, per 27 minuti. I primi 9 minuti e mezzo furono di assoluto silenzio,

disturbato solo dal suono delle carezze della mamma sui capelli e sulla maglietta di Sara. Non sapevo se e cosa sarebbe successo, cosa si sarebbero dette Sara e sua madre, ma oramai ero diventato una presenza invisibile, un testimone privilegiato di una situazione familiare di assoluta intimità. Ecco: il fatto che Sara e LeeAnne mi abbiano permesso di essere testimone di un loro pezzo di vita credo sia stato una sorta di ringraziamento nei nostri confronti, perché i momenti che abbiamo vissuto insieme, noi della troupe e i Carlsson, sono stati momenti di vero affetto che ci portano ancora oggi ad essere amici e a volerci bene.

Anche tra *Stop The Pounding Heart* e *Louisiana – The Other Side* c'è una relazione molto forte, come sei arrivato alle due storie che compongono il film?

Con *Louisiana – The Other Side* eravamo ormai al secondo mandato di Obama e sentivo l'esigenza di fare un film politico, di schierarmi, ma mi mancava il materiale umano. Non adatto mai il materiale umano alla storia; o meglio, se manca il materiale umano utile a raccontare una storia, semplicemente non la racconto. Quindi ho parlato con i *bullrider* di *Stop the Pounding Heart* e loro mi hanno suggerito di andare in Louisiana a conoscere i loro parenti. Cosa che ho fatto, con tutta la famiglia al seguito. Todd, il patriarca della famiglia dei *bull rider*, è di West Monroe, nella Louisiana del nord. A 14 anni si è tirato fuori da una situazione difficilissima: era un criminale, fabbricante e spacciatore di droga... Dopo una sparatoria scappò perché era braccato da una gang rivale, si rifugiò a Wacko, vicino a Dallas, e rimase latitante per circa quattro anni, per poi andarsene ancora più a sud, a Deer Park, una zona di estrazione petrolifera, per fare il manovale. Nel corso degli anni, Todd è diventato un po' il mio padre putativo texano: mi insegna a essere texano, a sparare – come cacciatore, non come cecchino! – e mi vorrebbe insegnare a nuotare con i coccodrilli... C'è un legame forte tra me, Todd e tutta la sua famiglia, ecco perché volevo scoprire le sue radici. Per avviare il progetto, ho intrapreso una serie di viaggi verso la Louisiana del nord, e il primo contatto fu proprio la sorella di Todd, Linda, la fidanzata di Mark, che poi sarebbe diventato il protagonista di *Louisiana – The Other Side*. Non avevo né un soggetto né una storia in mente, si trattava di fare un lavoro sul territorio, come ho sempre fatto, un approccio che non è mai cambiato: incontrare e conoscere gente e luoghi per poi decidere come muovermi. Come era accaduto per *Stop the Pounding Heart*, al momento di girare non mi era chiaro non solo quale storia raccontare – si tratta di qualcosa a cui arrivo alla fine del progetto, a volte persino in fase di montaggio – ma non sapevo neanche quali personaggi seguire. Inizialmente, in quel caso, ero partito con Lisa, che era il mio referente. Poi nacque il legame con Mark, un legame primordiale e umano, per via delle cose che ci accomunano. La stessa cosa era accaduta con Sarah per *Stop the Pounding Heart*, con il bambino di *Low Tide* e con l'uomo dai capelli lunghi di *The Passage*. A eccezione di Sarah, quindi, tutte figure maschili, tutti uomini, giovani o fanciulli introversi e per certi versi impauriti.

Hai capito presto che Mark sarebbe stato il personaggio principale del film o hai valutato anche altre alternative?

No, a un certo punto ho pensato che la nipote di Mark che si vede nel film, un'adolescente di 12 anni, potesse diventare uno dei personaggi principali... Pensavo persino che il film vertesse su di lei, che raccontasse la sua storia, e che attraverso lei avrei potuto capire gli adulti. Per me rappre-

sentava la speranza, il sogno di tirarsene fuori, toccava tematiche molto importanti come l'istruzione in America, il sogno di andare a Yale, che costa 50 mila dollari all'anno... c'erano implicazioni pazzesche. L'ho ritratta anche mentre disegnava moda, organizzava piccole sfilate... Poi mi sono reso conto che se volevo raccontare la storia della ragazzina avrei dovuto raccontare la storia della sua famiglia, del suo padre abusivo e violento e avrei dovuto scavare in aree e meandri che non mi sentivo di voler raggiungere... Alcune scelte devono necessariamente essere immediate. C'è bisogno di un'apertura totale, per capire i limiti di quello che si sta raccontando, le difficoltà di una storia e fare dei sacrifici. Lo stesso vale per la spogliarellista incinta: voleva fortemente essere parte della storia, ed era la persona più violenta del film, in senso fisico. Non era per niente semplice lavorare con una persona del genere, come anche l'altra spogliarellista, che ha fatto la guerra in Afghanistan, drogata fino al collo, incontrollabile, tanto che si spogliava nuda nelle lobby degli hotel. Ecco: raccontare quelle storie poneva dei problemi logistici, mettevano a rischio l'intero film. E parlo di personaggi con un appeal fortissimo, difficili da accantonare in un momento in cui ancora non sapevo che Mark sarebbe diventato il personaggio principale.

Allora cosa ti guida nella scelta dei personaggi che diventano centrali all'interno del film?

Durante le riprese mi pongo sempre due domande: come fare a rappresentare gente che non può rappresentare se stessa e quanto peso ha l'esigenza di non interferire con il loro modo di essere o con il loro credo. Per la spogliarellista incinta era un'esigenza rappresentarsi in quel modo, mostrare al mondo che per lavorare ha bisogno di assumere stupefacenti. La condizione socio-economica la si eredita, e per me è fondamentale includere una scena del genere, in cui l'eredità di una condizione passa attraverso il sangue. Non c'è ricerca di sensazionalismo: quella scena, per me e per la ragazza filmata, era fondamentale per mostrare una condizione. Tutto passa al vaglio dei personaggi e se per loro una scena o un momento è importante per raccontare il loro mondo quella scena rimane nel film. Intervenire implica la detenzione della verità, perché si pensa di sapere cosa è giusto e cosa è sbagliato. Il film non riguarda me, io mi assumo la responsabilità del film ma non si tratta di un film sul mio credo o sui miei pre-concetti, non intendo mitigare la realtà. Per questa ragione non riguardo il materiale: io, il mio ego, i miei pregiudizi, le mie idee politiche e i miei limiti mi porterebbero a fare un film su me stesso.

Roberto Minervini
The Passage

Emerge con chiarezza l'importanza della relazione che instauri con i soggetti filmati, fondamentale per porre le basi del lavoro a venire. Ma poi, concretamente, quando cominci a girare in che modo interagisci con loro? Che tipo di interventi operi sulla loro realtà?

Alla base di tutto c'è il lavoro che autore e personaggi fanno insieme – penso al percorso di Jean Rouch che aveva abbandonato l'etnografia per abbracciare l'antropologia condivisa. Altri parlano di *restored behaviour*, "ripristino del comportamento": come autore si può favorire l'accadere di alcune situazioni. Io faccio la guida ai personaggi nella loro storia, ascoltandoli li aiuto e li metto in condizione di raccontare le loro storie. Posso fare molti esempi al riguardo: la storia della mamma di Mark, che sapevo morente di cancro. Chiesi di incontrarla e proposi a Mark di fare la stessa cosa. Le dissi che volevo raccontare la sua morte, fui chiaro fin dall'inizio, e lei disse che dovevano farlo perché se io avessi raccontato la sua morte questo l'avrebbe forse riavvicinata al figlio. Questa è una situazione che non appartiene sicuramente al cinema etnografico di pura osservazione. C'è un mio intervento chiarissimo, e non è l'unico. Si tratta di un intervento di cui mi assumo la responsabilità come autore, ma per me un intervento del genere è appannaggio della verità. In questo senso, ripristinare un comportamento è fondamentale per raccontare una storia che esiste ma non sarebbe emersa. Ho favorito le condizioni per il compiersi di una storia che esisteva già, ma non ne ho deciso la genesi. C'è poi quella che immagino sembri a tutti una scena di pura finzione: la proposta di matrimonio che Mark fa a Lisa, di pari passo con la sua volontà di andare in galera a ripulirsi dopo la morte della madre. Sono due momenti che partono dal rapporto tra me a Mark piuttosto che da quello tra Mark e Lisa – intendo dire che quello che emerge del rapporto tra loro due in realtà ha luogo grazie al rapporto tra me e lui. Parlavamo del suo futuro con Lisa e lui mi fece delle rivelazioni intime e così, parlandone con lui, mettevo sul piatto mie situazioni personali, i miei fallimenti in certe relazioni e lui disse che parlandone con me aveva riflettuto e aveva deciso di sposarla. Ci siamo accordati su quando e dove voleva fidanzarsi, e mi disse che potevo assistere e girare. Parliamo anche qui di una scena che non è di fiction: la genesi appartiene a Mark, il terreno fertile l'ho creato io. Farsi da parte non significa scomparire. Implica una certa fiducia: farsi da parte e creare terreno fertile sono due cose assolutamente compatibili, anche perché, personalmente, ricevere il materiale e documentare con distacco è un approccio che non mi interessa affatto.

La divisione del film in due parti ti era chiara fin dall'inizio?

La divisione in due parti è una complicazione, ma io mi complico sempre la vita, quando faccio film. Ritengo sia necessario aver paura di non portarlo a termine, piangere, voler abbandonare il progetto... Sono tutte emozioni necessarie, perché la paura è un *reality check*, una presa di coscienza fondamentale, come il sentirsi piccolo di fronte al progetto e a quello che si sta vivendo. Sapevo che le difficoltà le avremmo risolte in fase di montaggio, anche se a differenza di *Stop the Pounding Heart*, dove la mia intenzione era di perdermi completamente, non sapere che tipo di girato avevo in mano, lasciarmi guidare dai personaggi, questa volta il livello di paura era talmente alto che non ho voluto perdermi del tutto. Ogni notte valutavo, facevo un consuntivo, un'analisi delle storie a cui stavo lavorando, quantomeno per capire quali direzioni prendere, trattandosi di un progetto impazzito: personaggi che andavano e

venivano, gente che spariva... Il lavoro, dunque, non presentava solo la complessità di esser diviso in due parti ma anche quelle proprie di ogni singola parte. Evito sempre di vedere il girato, comunque, anche perché c'è il rischio di innamorarsi del proprio materiale, di concepirlo come un figlio. Durante le riprese del film l'ho fatto una volta sola e non ci ho dormito la notte perché pensavo che Mark stesse assumendo troppo le sembianze di un personaggio di un film di finzione, con i suoi occhi sgranati, le palpebre immobili... Le sue espressioni erano "perfette", quasi da attore, e d'altra parte la fotogenia era una delle ragioni per cui l'avevo scelto. Sono un perfezionista, attratto dal bello, dalla performance, tutte cose che possono essere deleterie quando si punta a raccontare il reale.

Parli di avere paura, di perdersi completamente... Sembra che tu ti esponga parecchio, con tutta la tua fragilità, al momento di elaborare il progetto, vivendolo sulla tua pelle, ma che poi questa apertura che concedi ti permetta di ottenere frutti importanti...

Non sono un cineasta d'urto, d'assalto, non ce la faccio a servirmi della telecamera per forzare la mano e far scoprire i personaggi e le loro storie. Prediligo i rapporti uno a uno, dove riesco a confrontarmi, ad affrontare le situazioni e a crearne di nuove. Quando prendo in mano la telecamera devo anch'io sentirmi al sicuro, come i personaggi. Questo fa parte dei limiti che mi riguardano: il mio modo di lavorare riflette le mie paure. Sono io lo strumento principale per realizzare il film, ancora prima della macchina da presa, e io posso essere un coltello a doppio manico: posso fare o disfare il film, posso anche distruggerlo, e ne sono ben consapevole. Nella mia mancanza di metodo sono molto metodico, conosco perfettamente i miei limiti e i miei pregi. Vorrei fare tutti contenti, e questo è un grossissimo limite per qualunque regista, specie per un documentarista: mettersi dalla parte dell'audience, aver paura del fallimento e del rifiuto, l'idea che quello che faccio non piaccia o possa mettere i soggetti interessati in difficoltà. Ecco perché per me è necessario non vedere il materiale, mi farei del male e farei del male al film.

Come dicevi, all'interno del tuo non avere metodo c'è in realtà un metodo ben preciso. In cosa consiste e quali sono i punti fermi del tuo approccio?

In primis cerco di stabilire un'empatia, sono mosso dalla voglia di raccontare una data storia con amore, di creare un rapporto quasi amoroso tra me e le persone che filmo. Non so se debba valere per tutti, sarebbe interessante vedere i risultati di un rapporto che nasce dall'odio e dall'astio... Resta fondamentale, dal mio punto di vista, giocare a carte scoperte, perché l'empatia da sola non basta. Si impara, bisogna conoscersi come autori, capire quali scelte è necessario fare e avere coraggio, un coraggio che viene dall'esperienza. Io sono arrivato a trovare un modello di lavoro dopo vari tentativi, spesso falliti. Parallelamente, è chiaro, c'è un discorso prettamente tecnico, anch'esso frutto di una lunga esperienza diretta: il ciak singolo che dura per il totale della scheda digitale o della bobina (prima 8 minuti ora 30); il silenzio assoluto durante il ciak, tra un ciak e l'altro – parlo del silenzio assoluto tra la troupe; l'assenza totale – e qui arrivo ai limiti dell'intolleranza – del gergo tecnico sul set, che crea una distanza con i personaggi, una gerarchia tra me e loro, perché è un linguaggio speciale, quasi dittatoriale che nessun altro è in

grado di comprendere; la priorità assoluta di movimento ai personaggi; non interrompo mai il ciak anche in caso di problemi tecnici (non funzionasse fuoco o suono, ad esempio); la macchina sempre a spalla; la copertura degli angoli in movimento, quindi un occhio al montaggio, dal momento che il mio montaggio è pulito, quasi di finzione...

Che altro? In quanti siete sul set?

Pochi cavi a vista, solo macchina da presa e boom, anche se per *Louisiana*, a volte, abbiamo utilizzato radiomicrofoni. Poi limitare al massimo il numero di collaboratori sul set, di norma un massimo di 4: io, l'operatore, fuoco e fonico. In casi estremi, quando c'è bisogno di ridurre il numero di persone sul set non esito a farmi da parte, esco io se è necessario. Si torna dunque al concetto della perdita di controllo: permetto e favorisco la genesi del film ma le scene vanno avanti anche senza di me. Ripeto, tutto questo l'ho imparato con gli anni e con l'esperienza. Ho una formazione tecnica da fotografo, da fotoreporter, e al cinema sono arrivato in maniera spontanea con *The Passage*, un film a me molto caro che è stato un vero casino... Il non sapere cosa si stesse facendo era qualcosa di esilarante ma anche drammatico, però ne è venuto fuori un film, e ciò mi ha dato fiducia. Se siamo riusciti a fare un film quando non eravamo neanche in grado di capire a quali frequenze si dovesse registrare il suono, è evidente che si poteva solo migliorare! Credo che a molti registi, a ogni livello, manchi la disponibilità a fallire clamorosamente e vivere quel disastro, arrivare ai limiti e voler quasi abbandonare la professione, riuscire a sopportare l'urto e l'impatto del fallimento totale.

Dopo aver visto il tuo ultimo film, *What You Gonna Do When the World's on Fire*?, mi pare di riconoscere nel tuo percorso cinematografico un moto interno che conduce dall'intimità e dal personale, verso il collettivo e il sociale. Quasi fossi partito dai singoli individui per poi aprirti a uno spaccato più dichiaratamente politico. È così?

Credo ci sia anche un aspetto molto personale, di crescita: con il passare del tempo anche la mia "voce" è cresciuta, si è rafforzata, ho preso coraggio e ho pensato di aver conquistato l'autorevolezza necessaria ad affrontare in maniera più decisa un discorso politico che mi stava molto a cuore. Sempre con l'idea di non farne un monologo ma di dare vita a una dialettica, se non addirittura a un dibattito. C'è poi, evidentemente, il mio essere texano d'adozione, tenendo presente che il Texas è lo stato più multietnico d'America e al tempo stesso anche quello più segregazionista, quindi si partecipa di questa tensione, di questo conflitto – in particolare nella città di Houston in cui vivo: una roccaforte progressista dai confini territoriali molto estesi e circondata da fortissimi moti reazionari che oggi più che mai hanno preso voce, perché grazie alle manovre del presidente Trump i movimenti di estrema destra possono godere di libertà garantite loro dal Primo emendamento. La libertà di espressione si trasforma così facilmente nella libertà di odiare e nei cosiddetti "hate crimes". L'uguaglianza non è un concetto flessibile, è qualcosa di ben preciso, lo dico perché negli Stati Uniti il concetto di uguaglianza è in qualche modo un concetto perverso. Per me, quindi, era necessario utilizzare questa seppur piccola visibilità mediatica guadagnata con i film precedenti per prendere una posizione ben precisa e testimoniare di quanto sta accadendo.

Anche in questo caso si tratta di un progetto che nasce con delle intenzioni, legato anche alla figura di Leadbelly, e poi perde per strada le proprie origini per trovare una nuova dimensione formale e di racconto. Cosa ha fatto sì che il film prendesse un'altra piega, oltre l'urgenza politica di cui dicevi poco fa? E anche in questo caso sono stati i personaggi che hai incontrato a rivelarti la storia che intendevi raccontare?

Assolutamente sì. Sono partito dall'idea di parlare della musica come ultimo baluardo inespugnabile dell'eredità culturale dei neri d'America, bagaglio poi espropriato per mezzo delle registrazioni fatte dal governo e dallo Smithsonian Institute negli anni '30, e uno dei primi spiritual a essere registrati dallo Smithsonian fu proprio *What You Gonna Do When the World's on Fire?*. Mi interessava andare alla ricerca delle loro radici attraverso la musica, poi le cose sono cambiate, grazie all'incontro con Judy e il suo bar, in cui si esibiva ogni mercoledì. Ho invertito la marcia: anziché raccontare il passato per parlare del presente, racconto storie del presente nelle quali si riflette la Storia più ampia. C'è sempre un momento, nella realizzazione dei miei film, in cui avviene una sorta di catarsi, perché il momento delle riprese, molto lungo, è preceduto da un'altrettanto lunga fase di frequentazione, uno stare insieme che trascende completamente il cinema e che costituisce la condizione necessaria per poter pensare di realizzare progetti cinematografici come i miei. Si tratta di un cinema che dev'essere vissuto, persino a prescindere dalla realizzazione stessa del film: un cinema che esiste a prescindere dal cinema, mi verrebbe da dire.

La scelta di filmare in bianco e nero è una novità, nella tua produzione. A cosa è dovuta?

A due motivi, nessuno dei quali ha a che fare con il colore della pelle. Da una parte pensavo sarebbe stato importante fornire un equilibrio a tutte le storie raccontate e ai loro diversi contesti: dal momento che non convergono in senso drammaturgico ho pensato di fare a meno di una caratteristica, il colore, che le avrebbe ulteriormente tenute lontane. La seconda ragione è legata all'idea di fornire un aspetto atemporale al racconto: non è la mia storia, quindi mi annullo, mi faccio da parte attraverso la sottrazione del colore, che a volte può essere molto invasivo. Era anche un modo per neutralizzare una concezione del colore proprio della cultura bianca europea, così come lo è il concetto di "bello" ad esso legato. Escludendo il colore abbiamo escluso anche una gerarchia del bello e del brutto, e della *differenza*, che non ci interessava.

Nel finale del film la domanda che lo sottende ("Cosa fare quando il mondo è in fiamme?") emerge con forza e trova risposte diverse: da una parte una madre che consiglia al figlio adolescente di essere remissivo e non reagire, dall'altra un gruppo di attivisti che è pronto allo scontro. Mi pare evidente come la domanda, posta nel titolo alla seconda persona singolare, sia rivolta a tutti: è un momento critico in cui ognuno deve decidere da che parte stare.

La domanda è sicuramente rivolta a tutti. Tuttavia, penso che tale domanda non debba semplicemente indurci a una riflessione sul "da che parte stare". Questo perché, in realtà, non stiamo parlando di "parti" di uno stesso mondo, bensì di mondi completamente diversi. In quello dei neri d'America, ad esempio, quando le fiamme bruciano si muore perché i soccorsi non arrivano. Storicamente, le urla dei neri vengono ignorate dai governi centrali e locali. Sono "l'e-

Roberto Minervini
Louisiana (The Other Side)

lemento di disturbo che rallenta il progresso della democrazia Americana". Basta pensare a ciò che disse Trump in campagna elettorale circa l'incremento della violenza in tutte le principali *dowtown* nere, ragion per cui sarebbe necessario un maggior intervento da parte delle forze dell'ordine: in realtà, Trump non fece altro che riproporre l'antica strategia politica dell'"ethnic cleansing" (pulizia etnica). Al contrario, nel mondo dei bianchi americani, quando il mondo è in fiamme si scappa via, il più lontano possibile dal calore delle fiamme, in attesa dei soccorsi che puntualmente arriveranno. I bianchi fanno finta di sentire le fiamme che si stanno mangiando il mondo: lo fanno sia come azione (conscia o inconscia) purificatoria della propria coscienza, sia perché pensano (consciamente o inconsciamente) che l'empatia può sopperire all'inerzia politica e militante. Questo è un problema morale e ideologico che non esiste solo in America: in Europa la crisi dell'immigrazione ha portato in superficie moti reazionari, razzisti e nazionalisti in realtà forti già da tempo. Noi bianchi progressisti, americani o europei, comprendiamo appieno la gravità delle diatribe razziali e delle politiche xenofobe che affliggono quasi ogni angolo del mondo – cosa che ci causa anche sofferenza emotiva –, tuttavia riusciamo a dormire sonni tranquilli, nella consapevolezza di un mondo completamente spaccato a metà. Quindi, forse la risposta alla domanda "Che fare..." è duplice: Se si è bianchi, si corre ai ripari. Se si è neri, si scappa da Dio (come dice il gospel da cui è tratto il titolo del film).

CINEMA AS CATHARSIS
AN INTERVIEW WITH ROBERTO MINERVINI

CURATED BY ALESSANDRO STELLINO

In chronological terms, film was not an experience of your youth: it arrived late, with adulthood. In fact, your formative years were eventful, filled with travels to faraway territories, extreme experiences, and encounters – all of which made you the film-maker you are today. Would you like to outline briefly the path that led you to making your first film?

I have come a long way, starting from a basic need: make ends meet, get a job, and a salary. My family handed down this concept to me, this is my heritage. Initially, I gave up all artistic aspiration, and I studied Information Science and Economics based on the general idea that they gave you more job opportunities. Needless to say, I hated these disciplines. From that moment, a long journey began: from the Marche region in Italy, I moved to Spain in search of a job. For some time, I even lived in the streets. Then I found myself at the Italian Chamber of Commerce as an employee. Total frustration. However, I began to realize that I had to operate 'underground:' in the downtime of my life as an employee, I began to produce music, looking for a form of expression. After that, the United States. I didn't really want to go, I was afraid of the insane pace of American life. I only did it for love. After September 11, I received a few months' wages because I was a victim of the terrorist attacks. This gave me the chance to attend a Master in Media Studies. So the 'underground' ultimately surfaced: I was now thirty, and made up my mind about doing what I loved. I first tried as war photo reporter, because the idea of carrying out a clear-cut mission enticed me. I failed, so then I left for the Philippines, a country which I was interested in because of its difficult socio-economic context and artistic ferment. I would teach at a film school and at the Manila university. I was feeling happy, but my mother-in-law fell ill and I had to go back to the U.S., in Texas, and work as an employee at a hotel. I went back 'underground.' I began to summon ex classmates and former teachers of mine, and began to produce my first film. I would work as simply and naturally as possible, searching for a symbiosis between what surrounds me and myself: that film was to become *The Passage*, the story of a journey that departs from the death of a woman.

You have dealt with the theme of death since your first feature. Something that I feel like it encapsulates all the fears and dark sides of human life that recur in your films. Another important element, found since the beginning, is the exploration of the boundary between reality and fiction: it is not simple to understand if the heroine of The Passage is an actress or an actual person, an ambiguity to be found in your later works too. How did your first movie come up and how did you work with your 'characters'?

I meant to make a film on death, on how fleeting life can be. I always depart from a personal cue, I look for a dialogue with my films, and experience catharsis through them. This is what I need, but there could be something deeper: I was brought up in an atheist family, therefore I

Roberto Minervini
Louisiana (The Other Side)

always lacked a guide. I was even punished for being an altar boy, because you needed to be an atheist in my family. As a consequence, existential issues have always hounded me. The impending death of my mother-in-law was the trigger for *The Passage*. I wanted the film to adhere to that moment, but I was still obliged to recreate, to 'stage' this event trying to remain faithful to its core of truth. I chose to work with a woman who was saved from terminal cancer: she played herself, in a sort of cathartic process. The doctors, unaware of what was going on, would examine the MRI scans of my mother-in-law thinking that they belonged to the woman in the film, and their verdict triggered a process, something that began to take life and communicate something *true* to me – the woman in the film actually re-experiences her fight against cancer by way of my mother-in-law's medical reports. In the beginning, I would have a script, thinking that it was an indispensable tool for technical reasons; but I put it aside when I understood that reality was much bigger than I am, and therefore a script would hamper me. I gave up the driver's seat and just followed the lead of reality. For the first time, I felt 'small,' obliged to trust the outside world that held my hand, like in a love relationship.

Therefore, you began to work without script from your second film?

For my second film, I only wrote a twenty-page outline. I threw it away soon after beginning, and resolved to never write anymore in the future. *Low Tide* is the story of a boy with an alcoholic mother. The characters in this and the previous film are friends with each other, they know each other, so I could tread on already fertile ground. Mutual trust with the people in the film is the real point of departure: you stake the film on it. The person who plays the role of the boy's mother is actually his sister – victim herself of a dysfunctional relationship with her mother. A short circuit is recreated that is an actual time bomb, to handle with care: it is liable to provoke disastrous results, or the wonder of that cathartic process that my cinema aims at. In some way, it is its genesis, its big bang.

In your films, there are these extraordinary moments that are impossible to describe in words, but which are so visually vibrant: the characters seem close to a revelation, or lost in themselves. It has to do with the time of waiting, with the characters, but also with yourself and the work of research and contemplation of human emotion that you do...

Yes, I realized this on *Low Tide*, because we would work with a child, a 'fragile' mechanism, and I chose to trust him. According to the working method, I was supposed to be talking to him, explain what he was expected to do and follow him with the camera, waiting. We shot in 35mm double-perforation film, so we could only afford 8-minute takes. Eight minutes to live this waiting. But the gamble paid off. Waiting and silence fascinate me, because they involve the characters, and I don't try to expose their meaning. All I do is deliver these moments to the audience. With *Low Tide*, I defined a film-making practice that both fulfilled and touched me deeply.

What are the dots that connect The Passage to Stop the Pounding Heart? How are the two films linked?

As I said, once I dispensed with script, there no longer were any clear demarcations between film-making and living, that became a seamless experience. After scrapping the *Passage* script, at a farmers' market I met the family of Sarah, the heroine of *Stop the Pounding Heart*. I was impressed with their sincerity and purity, so I proposed that I shoot the scene where they milk the cattle. We never parted after that first meeting. *Stop the Pounding Heart* came up like this: just the desire of doing something together, even though none of us knew what exactly.

So you didn't have an idea of what the film was going to be like?

According to my experience, I was to start from scratch, with nothing written. On my previous films, I had had the opportunity of meeting the families of cowboys and bull riders, so I had managed to establish a relationship with that world. During the shooting, I realized that the film could be about being a man in the south of the United States, in Texas, but I kept on listening to the stories of everyone, I kept on trusting everybody. Only when I was well into the shooting did I realize that Sarah was going to be my main character; her parents would tell me that she was too taciturn and shy for my film, whereas I felt her very close, and chose to follow that route.

The scene of Sarah's final confession in the dialogue with her mother is extraordinary: how did you manage to film it?

I knew that Sarah and her sisters used to have periodic meetings with their mother to ask for comfort in moments of particular emotional and spiritual difficulty. After a couple months into the shooting, Sarah told me she was ready to talk to her mother and that I would be allowed to film the conversation. In the total silence that had reigned in the house for a few hours already, I sat by the bed, alone, without the crew. The sound recordist had propped the boom against the wall. I remained motionless, in that position, for 27 minutes. The first 9 minutes and a half were of absolute silence, broken only by the sound of the mother's caresses on Sarah's hair and tee-shirt.

I didn't know if and what would happen, what Sarah and her mother would say to each other, but at that point I had become an invisible presence, the privileged witness of an absolutely intimate family situation. I believe the fact that Sarah and LeeAnne allowed me to be a witness to a piece of their life was a sort of thanks to us. The moments we have lived together, we the crew and the Carlsson, were moments of true love that keep our friendship and affection still alive.

A strong connection can be found between Stop the Pounding Heart and Louisiana – The Other Side too. How did you get to the two stories that make up the film?

With *Louisiana – The Other Side*, the second mandate of Obama was already in course and I felt the need of making a political film, of taking sides, but I was lacking the human material. I never adapt the human material to the story; or rather, if I don't have the human material suitable to tell a story, then I don't tell that story. So I talked to the bull riders of *Stop the Pounding Heart* and they suggested that I go to Louisiana and meet their parents. Which I did, with all my family in tow. Todd, the patriarch of the bull riders' family, is from West Monroe, North Louisiana. When he was 14, he managed to pull himself out of real hardship, as he was a criminal, a drug dealer... Following a shootout, he ran for he was chased by a rival gang and found shelter in Wacko, near Dallas. He remained at large for about four years and then went down even more south, to Deer Park, an oil drilling area where he found a job as unskilled worker. Over the years, Todd has become something like my Texan putative father: he teaches me how to be Texan, how to shoot – animals, not people! – and would even want to teach me how to swim with the crocodiles... I really bonded with Todd and all his family; this is why I wanted to find his roots. To get the project started, I set on a series of journeys to North Louisiana. My first contact was precisely Todd's sister, Linda, the fiancée of Mark who would later become the main character of *Louisiana – The Other Side*. I didn't have a story or outline in my mind, it was more about working in the field, as I have always done. This approach – meeting and getting to know people and places, deciding what to do at a later stage – has never changed. As had happened on *Stop the Pounding Heart*, when we began shooting not only did the story still elude me – as it is something I get to at the end of the project, at times even in the editing phase – but I didn't even know which characters to follow. In that case, I had started with Lisa, who was my contact person, but then I bonded with Mark, a primordial, human bond, based on the things that we have in common. The same had happened with Sarah on *Stop the Pounding Heart*, with the boy on *Low Tide*, and with the long-haired man on *The Passage*. With the exception of Sarah, all of them are male figures – introverted, at times scared men, young men, and boys.

Did you realize quickly that Mark was going to be the main character or did you consider other alternatives?

No, at some point I thought that Mark's niece, a 12-year-old that you also see in the film, could become one of the main characters... or even that the film could be about her, could tell her story, and she could be like a lens through which to look at the adults. In my mind, she represented hope, the dream of pulling out of there, and would allow me to touch on important themes such as education in America, the Yale dream (as it costs 50,000 dollars a year), with a whole lot of crazy implications. I also filmed her while she drew fashion sketches and organized little run-

way shows... After a while, I realized that if I wanted to tell the story of the girl, then I should have told the story of her family, including her abusive, violent father; I should have dug into certain areas and meanders and I didn't really feel like going there... You need to make up your mind very quickly, at times. You need to be totally open, in order to understand the limits of what you are about to represent, including the predicaments of a story, and make sacrifices. The same holds true for the pregnant stripper: she strongly wanted to be in the story, and was the most violent person in the film, on a physical level. Working with a person like this wasn't easy at all, just like with the other stripper, the one who went to war in Afghanistan – a real junkie, uncontrollable, who would strip naked in hotel lobbies. This is it: telling these stories posed logistical problems, jeopardizing the whole film. And I'm speaking of strongly-appealing characters, hard to put aside when I still didn't know that Mark would become the main character.

So what guides you when you choose the characters that will become central in a film?

During the shooting phase, I always ask myself two questions: how to represent people who cannot represent themselves, and how much the need of not interfering with their way of being or their beliefs weighs in the balance. The pregnant stripper needed to represent herself in that way, to show the world that she needs to take drugs to work. You inherit socio-economic conditions, and for me including a scene like that – in which the legacy of a condition is passed down through blood – is fundamental. I am not after sensationalism: that scene, both for me and the filmed girl, was fundamental to expose a condition. Everything goes through the characters, and if a scene or moment is important for them to describe their world, then that scene remains in the film. Intervening implies possession of the truth, thinking you know what is right and what is wrong. The film is not about me, I take my responsibility over the film but still the film is not about my beliefs or preconceptions; I won't mitigate reality. For this reason, I do not watch the rushes, or else I, my ego, my prejudices, my political ideas, and my limits would drive me to make a film about myself.

Roberto Minervini
Stop the Pounding Heart

The importance of establishing a relationship with the subjects filmed emerges clearly as a fundamental factor to lay the foundations of the work. But then, in practical terms, when you begin shooting how do you interact with the characters? What kind of intervention do you operate in their reality?

Everything is based on the work that the author and the characters perform together. Think of Jean Rouch, who left ethnography behind to embrace shared anthropology. Some speak of "restored behaviour," how you encourage certain situations to happen. I am a guide for the characters in their own story; by listening to them I help them and put them in a position to tell their stories. I can cite several examples in this regard, such as the story of Mark's mother, whom I knew was dying with cancer. I asked to meet her, and proposed that Mark do the same. I told her I wanted to depict her death, I was very straightforward since the beginning, and she said we should go on with this idea, because if I told the story of her death then perhaps she and her son would be reconciled. This kind of situation certainly does not belong in purely observational ethnographic film. My intervention is very obvious, and is not the only one. In this sense, restoring behaviour is fundamental to tell a story that is there but would not come to the surface. I did ease the conditions of a story that was already there to play out, but I did not decide on its genesis. And then, we have that scene that I guess everyone thinks is fictional, e.g. when Mark proposes to Lisa at the same time as he decides he'll go to jail and clean up after his mother's death. These two moments stem from the relationship between Mark and I rather than the one between Mark and Lisa. I mean, what stems from their relationship actually happens because of our (Mark and I) relationship. We would talk of his future with Lisa, and he would spill some intimate revelations, and, just chatting, I contributed with some situations of mine, my failures in certain relationships, and then he said that, after talking with me, he had been thinking and had decided to marry her. We agreed on when and where he would propose, and he told me I could be there and film. This too is not a fictional scene: the genesis belongs to Mark, I created the fertile ground. Standing aside does not mean disappearing, but implies a degree of trust: standing aside and creating fertile ground are totally compatible – also because, on a personal level, just receiving the material and recording impassively is an approach I am not interested in at all.

Was the idea of splitting the film in two clear since the beginning?

Splitting the film in two parts was a complication, but I always complicate things for myself when I make films. I believe it is necessary to be scared of not completing the film, to cry, to want to abandon the project... They're all necessary emotions, because fear is a reality check,

a fundamental process of becoming aware, just like feeling small in front of the project and of what you are experiencing. I knew we would solve the difficulties during editing, even though, unlike on *Stop the Pounding Heart* – where I was willing to lose myself completely, to not know what kind of footage I got, to be guided by my characters – this time the degree of fear was so high that I was not willing to lose myself entirely. Every night, I would evaluate, take stock of the situation, analyse the stories on which I was working, at least to decide which directions to take, given that the project was going haywire: characters coming and going, people disappearing… Therefore, the complexities lay not only in the two-part work, but also in the individual parts. I still avoid watching the rushes, also because you risk falling in love with your footage, conceiving it like a child. During the shooting, I only did once, and I couldn't sleep at night because I thought that Mark was coming too close to a fictional character, with his wide-eyed stare, motionless eyelids, 'perfect' expressions, almost like those of an actor; on the other hand, I did choose him because he is photogenic. I am a perfectionist; I am drawn to beauty, to performance – all potentially deleterious things when your aim is to portray the real.

You mention being scared, losing oneself… It looks like you put yourself on the line, with all your frailty, at the moment of carrying out the project, experiencing everything first-hand – but then opening yourself this way brings about substantial results.

I am not an assault film-maker, I really can't use the camera to force the hand of and lure out the characters and their stories. I have a preference for one-on-one relationships, where I can have a dialogue, tackle the situations, and create new ones. When I hold the camera, I need to feel safe, just as the characters do. This is part of the limits about me: my way of working reflects my fears. I am the main instrument to make the film, even before the camera, but I can be a double-edged sword: I am in a position to make or unmake the film, I can even destroy it, and I am aware of this. In my lack of method, I am a methodical person, as I know my limits and qualities perfectly. I would like to make everyone happy, and this is a huge limit for a film director, especially if you make documentaries. To place yourself in the stead of the audience, to fear failure and rejection, just the idea that what I do is not appreciated or gets the people involved into trouble are a constant worry. This is why I don't need to watch the rushes, I would harm myself and the film at once.

As you said, in your lack of method there is a precise method. What is it like, and what are the staples of your approach to film-making?

In the first place, I try to establish empathy. I am driven by the desire of telling a story with affection, creating an almost amorous relationship between the people I film and I. I don't know that this applies to everyone, it would be interesting to see the outcome of a relationship that stems from hate and dislike. What is fundamental from my point of view is to play with the cards on the table, because empathy alone is not enough. You need to learn, you need to know yourself as author, understand which decisions need to be made, and you must be brave – with a courage that comes from experience. I achieved a work pattern after several, often failed attempts. Concomitantly, of course, there is the strictly technical issue, also the result of a long direct experience – managing the single take that lasts for the total capacity of the reel or digital magazine (once 8 minutes, now 30); absolute silence during the take, or in-between takes (I mean silence among the crew); total ban – and I border on the intolerant here – on film jargon on set, which would create a gap with the characters, a hierarchy between them and us, because it is a technical, almost dictatorial language that no one else can comprehend; absolute priority is given to the characters' movement; never interrupt the take even in case of technical problems (such as focus or sound); shoulder-supported camera, always; the angular fields need be covered in motion, with an eye to editing, for my editing is a clean, almost invisible one, like in fiction film.

What else? How many of you on set?

Very few visible cables, just a camera and a boom, even though on *Louisiana* we had to resort to radio microphones at times. Minimum number of crew, normally max 4: I, camera operator, focus puller, and sound recordist. In extreme cases, when an even thinner crew is needed, I do not hesitate to step back – I'll gladly stand down for the sake of the scene. Here is again the concept of losing control: I allow and encourage the genesis of the film, but scenes go on even without me. Again, I've learned all this over the years and from experience. I trained as photographer, photo reporter, and arrived to cinema spontaneously with *The Passage*, a film that I am fond of, and a real mess to make… Not knowing what we were doing was something both hilarious and dramatic, but a film came out of this experience, and this gave me confidence. If we managed to get a film done when we weren't even capable of setting the frequencies to record the sound, then we could only improve! I believe that many film-makers, on every level, lack the willingness to fail big and live through that disaster, reach the limits, be tempted to abandon the job, manage to bear the brunt and impact of total failure.

After watching your latest film, What You Gonna Do When the World's on Fire?, I feel like I detected an inner movement running across your films that departs from intimacy and the personal sphere and lands on the collective and social dimension. As if you started out with the individual and then opened onto a declared political picture. Is that so?

I believe there is a very personal side to it, that has to do with personal growth; with time, my 'voice' too has evolved, gained strength; I have mustered courage, and thought I had reached the authority needed to tackle a political discourse properly, something for which I care. The idea is still not to conduct a monologue but create a dialectics, if not a debate. On top of this, obviously, I am an adoptive Texan, keeping in mind that Texas is the most multi-ethnic state of America and the most segregationist at the same time. Therefore, you are part of this tension, this conflict, especially in Houston, the city where I live: a progressive stronghold with very large territorial borders, surrounded by very strong reactionary forces that have gained traction now more than ever. In fact, thanks to president Trump's manoeuvres, far-right movements can now enjoy freedoms guaranteed by the First Amendment. Freedom of speech, then, is easily transformed into freedom of hating and so-called hate crimes. Equality is not a flexible concept, it is a very precise one; I'm saying this because, in the U.S., the concept of equality is perverse in some way. Therefore, I felt like I should take advantage of the tiny media coverage I had had with my previous films to take a precise stand, and testify to what is happening.

In this case too, the project was came up with certain intentions and themes, including the figure of Leadbelly, and then lost its origins along the way finding a new formal dimension and approach to storytelling. What influenced the film, besides the political urgency that you have just mentioned? And were the characters that you met in progress who unravelled the story for you?

Yes, absolutely. I departed from the idea of discussing music as the last unassailable bulwark of the cultural heritage of African Americans, of which they were dispossessed by the government and the Smithsonian Institute with their music recordings of the thirties. One of the first spirituals to be recorded by the Smithsonian was precisely *What You Gonna Do When the World's on Fire?*. I meant to explore their roots by way of music, but then things changed after I met Judy and found her cafeteria, in which she had a show every Wednesday. So I doubled back: instead of describing the past to discuss the present, I told stories of the present that reflect history on a wider level. In the making of my films, there always is a moment in which a sort of catharsis takes place, because the shooting phase – a very long one – is preceded by an equally lengthy phase of mutual acquaintance, hanging around, that transcends cinema. However, it constitutes the necessary condition to even think of realizing film projects such as mine. It is a cinema that needs to be lived, regardless of the making of the film itself: it is a cinema that exists regardless of cinema, I'd venture to say.

Filming in black & white is news for you. How did it come up?

For two reasons, none of which concerning the skin colour. On one hand, I thought it would be important to provide an equilibrating factor to the several stories and their different contexts; given that they are disjointed in dramaturgical terms, I thought I should dispense with a characteristic, colour, that would have added to the narrative's diversity. The second reason has to do with the idea of providing the story with a timeless quality: it is not my story, therefore I cancel myself, I step back by removing colour, that can be invasive at times. Also, it was a way of neutralizing an idea of colour that is properly white and European, as is the concept of 'beauty' that is connected to it. By excluding colour, we also excluded a hierarchy of good and bad, and of *difference*, which we weren't interested in.

In the film's ending, the underlying question ("What You Gonna Do When the World's on Fire?") emerges with all its power and finds different answers: on one hand, a mother advises her son to be submissive and avoid reacting; on the other hand, a group of activists is ready to fight. It seems obvious to me that the question, placed in the film's title, in the second person singular, is addressed to everyone: it is a critical moment, in which all of us need to take a stand.

The question is certainly addressed to everyone. However, I don't think that the question should only elicit a reflection on "taking a stand." In fact, there are no 'stands to be taken' in the same world, because the worlds concerned are totally different. For example, in the world of African Americans when there is a fire people die, because rescue teams don't get there. Historically, the screams of black people are ignored by central and local governments. They are "the disruptive element that slows the advancement of American democracy down." Just think of what Trump said during his campaign about the increase in violence recorded in the main black downtowns. This would justify an increase in the use of law enforcement – but all Trump did was repropose the old political strategy of ethnic cleansing. On the contrary, when it comes to American Wasps, when the world's on fire you run as far away from the flames as possible, waiting for the rescue team, that will duly arrive. Whites pretend to feel that fires are eating the world away: they do so as a (conscious or unconscious) action to purge their conscience, or because they think (consciously or unconsciously) that empathy may make up for political and militant inertia. This is a moral and ideological problem that concerns America but not only: in Europe, the crisis of immigration has brought to the surface reactionary, racist, and nationalist forces that have been smouldering for quite some time. We progressive whites, either American or European, fully understand the seriousness of racial diatribes and xenophobic policies that are afflicting almost every corner of the world – something that makes us grieve emotionally, among other things – but we can still get a good night's sleep, in spite of being aware that the world is split in two. Therefore: perhaps, there is a twofold answer to the question "What you gonna do...". If you're white, you batten down the hatches. If you're black, you run like God (quoting from the gospel that inspired the film's title).

Roberto Minervini
The Passage

Belgio, Italia, Usa, 2011, 89', col.

Regia: Roberto Minervini
Con: Soledad St. Hilaire, Mean Gene Kelton, Alan Lyddiard, Alberto Salinas, Tim Carlson, Sara Carlson
Soggetto e sceneggiatura: Denise Ping Lee, Roberto Minervini
Fotografia: Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Aaron Madrid
Produzione: Pulpa Film, Poliana Productions
Distribuzione: Doc&Film

Contatto: Doc&Film, Théo Lionel
@: t.lionel@docandfilm.com

ROBERTO MINERVINI

THE PASSAGE

Texas: Ana ha appena scoperto di essere in fin di vita; Jack è da poco uscito di prigione e ha bisogno di soldi. I due decidono di partire verso Rockprings, dove la donna vuole incontrare un guaritore, e a loro si unisce Harold, diretto a una mostra d'arte a Marfa. Lungo il viaggio, l'assortito terzetto condividerà rimpianti e dolori, ma troverà anche il modo di farsi vicendevolmente coraggio. Lungometraggio d'esordio sostanzialmente autoprodotto e scritto da Minervini con la moglie Denise Ping Lee, mostra in nuce l'orientamento stilistico che caratterizzerà i lavori a venire, nel desiderio di abbattere i confini tra finzione e documentario. Fin dalla prima scena, in cui ad Ana viene diagnosticato un tumore terminale, il regista guarda alla lezione dei fratelli Dardenne per raccontare con affetto un universo di emarginati in cerca di riscatto. A caccia di una libertà formale, lo sguardo è già maturo, ed emerge con forza la capacità di rivelare l'umanità profonda dei personaggi, tutti interpretati da attori non professionisti. (a.s.)

Texas. Ana has just found out she's about to die. Jack has recently been released from jail, he needs money. The two decide to leave for Rocksprings, where Ana plans on meeting a healer. Harold is bound for an art exhibition in Marfa and joins them. During the journey, the mixed trio will share joys and sorrows, but will also manage to encourage each other. Minervini's debut feature, basically self-produced, and written by the filmmaker along with his wife Denise Ping Lee, shows in essence the style perspective that will characterize his following works, undermining the boundaries between fiction and documentary. The first scene, in which Ana is diagnosed with terminal cancer, echoes the lesson of the Dardenne Brothers to depict a universe of outcasts in search of redemption with an affectionate approach. Seeking formal freedom, Minervini's gaze is already a mature one, and his ability to expose the deep humanity of the characters – played by non-professional actors – emerges very clearly. (a.s.)

Belgio, Italia, Usa, 2012, 92', col.

Regia: Roberto Minervini
Con: Daniel Blanchard, Melissa McKinney, Vernon Wilbanks, Colby Trichell, Sid Kelton
Soggetto e sceneggiatura: Roberto Minervini
Fotografia: Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Aaron Madrid
Produzione: Pulpa Film, Ondarossa, Poliana Productions
Distribuzione internazionale: Doc&Film
Distribuzione italiana: Minerva Pictures

Contatto: Doc&Film, Théo Lionel
@: t.lionel@docandfilm.com

Minerva Pictures, Ilaria Ricci
@: i.ricci@minervapictures.com

ROBERTO MINERVINI

LOW TIDE
BASSA MAREA

In una piccola cittadina texana, un ragazzino vive con la madre alcolizzata dandole una mano nelle faccende di casa e nel lavoro, un'impresa di pulizie. A tempo perso raccatta lattine di bibite da vendere per pochi dollari, ma dentro di sé cova il desiderio di lasciarsi alle spalle un mondo di abusi e miserie. Opera di finzione con radici saldamente piantate nella realtà e una forte componente autobiografica: rispetto all'esordio di *The Passage*, lo stile si fa più raffinato e si rimarca la volontà di stare al fianco di reietti e outsider, per restituire dignità alla loro vita difficile. Non c'è mai traccia di compiacimento nel mostrare situazioni di miseria e abbandono, lo sguardo teso a svelare l'umanità dei personaggi persino nei momenti di peggior abbruttimento. Ma il film segna anche l'inizio di un doloroso percorso d'indagine sulle tappe della crescita, volto al confronto con i propri limiti e la paura della morte, sfiorata nel drammatico pre-finale, prima di un ritrovato abbraccio salvifico. (a.s.)

In a small town in Texas, a boy lives with his alcoholic mother, helping her with the house chores and at work, a cleaning company. As a pastime, he collects cans for a sixpenny, all the while nursing a desire to leave a world of abuse and misery behind. A work of fiction, but firmly rooted in reality, with a strong autobiographical component: Minervini's sophomore film proves to be more refined in terms of style than *The Passage*, while confirming the will to stand by pariahs and outsiders and restore the dignity of their hard lives. There is no sign of complacency when situations of poverty and neglect are exposed: the gaze only aims to show the humanity of the characters, even when their degradation is at its most extreme. However, this film also marks the beginning of a painful research into the stages of growing up, confronting one's limits and fear of death. In fact, a character brushes with death in the tragic pre-ending, that opens on a newly-found redeeming embrace. (a.s.)

Belgio, Italia, Usa, 2013, 98', col.

Regia: Roberto Minervini
Con: Sara Carlson, Colby Trichell, Tim Carlson, LeeAnne Carlson, Grace Carlson, Christin Carlson
Soggetto e sceneggiatura: Roberto Minervini
Fotografia: Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Aaron Madrid
Produzione: Pulpa Film, Ondarossa, Poliana Productions
Distribuzione: I Wonder

Contatto: Dario Bonazzelli, I Wonder
@: bonazzelli@iwonderpictures.it

ROBERTO MINERVINI

STOP THE POUNDING HEART
FERMA IL TUO CUORE IN AFFANNO

In Texas, la diciassettenne Sara, cresciuta in una famiglia di allevatori e con una madre fervente religiosa e dedita all'homeschooling, passa le giornate a sbrigare i doveri di casa in compagnia delle sorelle. Ma l'incontro con il coetaneo Colby, al seguito di un rodeo itinerante, la spingerà a mettere in discussione i precetti materni e ripensare il proprio futuro. Per Minervini è il film dell'affermazione critica internazionale, e anche quello con il quale si affina ulteriormente la sua personale pratica filmica: regia, fotografia e montaggio contribuiscono a dare una netta impronta cinematografica al reale; ma nonostante l'andamento narrativo abbia tratto molti in inganno, spingendo a parlare di "falso documentario", non c'è traccia di sceneggiatura. Il soggetto del film emerge da un lungo periodo di sopralluoghi e frequentazioni con la famiglia Carlson, ed è stupefacente la capacità del regista di rendersi trasparente negli istanti di intimità: come nel finale in cui Sara confessa alla madre i propri dubbi, lasciandosi andare a un pianto liberatorio. (a.s.)

In Texas, seventeen-year-old Sarah, born into a family of farmers with a fervently religious mother devoted to home-schooling, spends her days doing the house chores along with her sisters. When she meets Colby, a boy of the same age, after a touring rodeo, she is prompted to question the mother's principles and re-think her future. With this film, Minervini gained international acclaim, honing his personal filmmaking practice: film direction, cinematography, and editing all help give a cinematic imprint to the real. Moreover, many were induced to believe it was a 'make-believe documentary' based on the strong affabulatory component – instead, there was no script at all. The film's subject was inspired by a series of recces and the acquaintance with the Carlson family, with the film director who managed to become transparent in the moments of intimacy, such as in the ending, when Sarah confesses her doubts to her mother and erupts in a cathartic cry. (a.s.)

ROBERTO MINERVINI

LOUISIANA (THE OTHER SIDE)

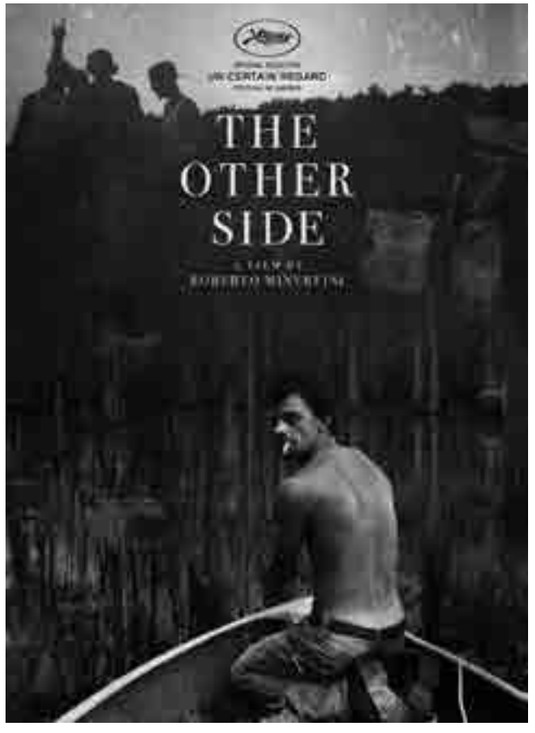
Italia, Francia, 2015, 92', col.

Regia: Roberto Minervini
Con: Mark Kelley, Lisa Allen, James Lee Miller, Lloyd Rex, Josh Frazier, Colby Trichell
Soggetto e sceneggiatura: Roberto Minervini, Denise Ping Lee
Fotografia: Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Bernat Fortiana Chico
Produzione: Okta Film, Agat Films & Cie; in collaborazione con ARTE France, Rai Cinema
Distribuzione internazionale: Doc&Film
Distribuzione italiana: Lucky Red

Contatto: Doc&Film, Théo Lionel
@: t.lionel@docandfilm.com

Maurizio Russo, Lucky Red
@: m.russo@luckyred.it

Nei territori paludosi della Louisiana del nord, Mark e Lisa, entrambi schiavi della metanfetamina, alternano momenti di complicità e affetto a litigi furibondi. Intorno alla loro roulotte, una comunità di reduci e disadattati discute animatamente della situazione sociale. Contemporaneamente, in Texas, i componenti di un nucleo armato paramilitare dileggiano Obama e si preparano ad affrontare una nuova, imminente guerra civile. Dichiaratamente politico, il film di Minervini è spaccato in due tra una prima parte intima e dolente, e una seconda più corale e distaccata. Due mondi apparentemente inconciliabili che dialogano a distanza su temi comuni: la libertà, la salvaguardia del nucleo familiare e la difesa da una minaccia interna. "L'altro lato" del titolo è quello di un'America rimossa, abbandonata dalle istituzioni e in stato di conflitto permanente con se stessa e i propri ideali. A emergere è il toccante ritratto di un'umanità di reietti, stretta intorno ai propri cari e pronta a soccorrersi nel bisogno; e se alcune scene mettono a disagio, la buona fede del regista è fuori discussione. (a.s.)



In the swamplands of North Louisiana, moments of complicity and affection alternate to terrible fights between Mark and Lisa, both addicted to methamphetamine. Around their trailer, a community of veterans and misfits get into a heated argument about the social situation. At the same time, in Texas, members of a militia group ridicule Obama and get ready for an imminent new civil war. Minervini's openly political film is split in two, with a first part that is intimate and doleful as opposed to the more detached second part, which represents a multiplicity of voices. Two apparently irreconcilable worlds exchange views on the same themes at a distance: freedom, the protection of your family, and fear of the enemy within. "The Other Side" of the title is that of an America forgotten, forsaken by institutions, and in a state of permanent conflict between itself and its ideals. What emerges is a moving portrayal of marginal human beings who are close to each other and ready to help in moments of need. And even though some scenes may be troubling for the viewers, the good faith of the film director is indubitable. (a.s.)

Italia, Francia, Usa, 2018, 123', b/n

Regia: Roberto Minervini
Con: Judy Hill, Dorothy Hill, Michael Nelson, Ronaldo King, Titus Turner, Ashley King, Kevin Goodman, Krystal Muhammad
Soggetto e sceneggiatura: Roberto Minervini
Fotografia: Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Bernat Fortiana Chico
Produzione: Okta Film, Pulpa Film
Distribuzione: Cineteca di Bologna

Contatto: Alessandro Tiberio, Valmyn
@: valmyn.project@gmail.com

ROBERTO MINERVINI

WHAT YOU GONNA DO WHEN THE WORLD'S ON FIRE?

Estate 2017: una serie di brutali uccisioni di giovani afro-americani per mano della polizia scuote gli Stati Uniti. Una comunità nera del Sud affronta gli effetti persistenti del passato cercando di sopravvivere in un paese che non è dalla parte della sua gente. Intanto le Black Panther organizzano una manifestazione di protesta contro la brutalità della polizia. Dopo la rabbia reazionaria e anti-istituzionale di *Louisiana (The Other Side)*, Minervini prosegue la propria, personale indagine politica e si spinge dove nessun bianco era arrivato prima, raccontando da vicino una comunità nera alle prese con la persistenza di politiche discriminatorie e razzismo endemico, in un'area in cui le tracce devastanti lasciate dell'uragano Katrina sono ancora ben visibili. Il furore combattivo degli adulti, prostrati ma non sconfitti, emerge di pari passo alla voglia di vivere dei più giovani, in un bianco e nero di limpida bellezza che conduce in un eterno presente fuori dal tempo. Con il suo film più corale, Minervini solleva un combattivo pugno chiuso contro l'intolleranza e la repressione. (a.s.)

Summer 2017: a series of brutal police killings of young African-Americans unsettles the United States. A black community in the south challenges the persistent aftermaths of the past trying to survive in a country that does not stand by its people. Meanwhile, the Black Panthers organize a protest against police brutality. After depicting reactionary, anti-institutional anger in *Louisiana (The Other Side)*, Minervini pursues his personal political research and ventures in areas where no white man has ever dared to, immersing himself in a black community that still tackles discriminatory policies and endemic racism in a region marked by visible signs of the havoc wrought by hurricane Katrina. The combative fury of the adults, exhausted but not defeated, comes to the surface along with the will to live of the young. The handsome, neat black-and-white aesthetics carries the audience in an out-of-time, eternal present. With its most multi-faceted film, Minervini raises a pugnaceous fist against intolerance and repression. (a.s.)

IL PAESAGGIO VIVENTE
IL CINEMA DI DOMINIQUE MARCHAIS

A LIVING LANDSCAPE
THE CINEMA OF DOMINIQUE MARCHAIS

Nul homme n'est une île

IL PAESAGGIO VIVENTE
IL CINEMA DI DOMINIQUE MARCHAIS

DI DANIELE DOTTORINI

Il paesaggio vivente è il titolo della sezione che quest'anno, il Festival dei Popoli organizza in collaborazione con Ambasciata di Francia, Istituto Francese Italia e Istituto Francese di Firenze. Un omaggio dedicato al cinema di Dominique Marchais, regista che da tempo sta portando avanti un percorso coerente e in costante trasformazione, fondato sul cinema come esploratore e al tempo stesso creatore di paesaggi.I film del regista francese sono come tappe di un percorso in cui lo spazio della vita (il paesaggio, il territorio e i luoghi), diventa la materia stessa della forma cinematografica, ciò che orienta il movimento della macchina da presa, il montaggio, la forma stessa del film. Nei film di Marchais i paesaggi non sono inerti sfondi delle vicende umane, ma veri e propri personaggi, territori mobili in cui si sviluppano pratiche di vita spesso alternative a quelle dominanti. In film come *Le Temps des grâces* (2010), *La Ligne de partage des eaux* (2014) e *Nul homme n'est une île* (2018), Marchais attraversa zone della campagna francese e europea con uno sguardo capace di intercettare i sogni, le speranze, le utopie e le disillusioni di chi quei luoghi li abita e ne è permeato. Il paesaggio, nei vari film, diventa lo spazio in cui si gioca il senso stesso della politica e dell'esperienza di vita contemporanei; esso è vivente appunto, fecondo e complesso. Ognuno dei film è un viaggio dunque, in cui il viaggiatore viene, passo dopo passo, accompagnato da interlocutori diversi, da personaggi che sono capaci di raccontare quei paesaggi, di leggerne la storia e di immaginarne il futuro. Attraverso un montaggio che lega insieme luoghi e spazi geograficamente lontani, Marchais crea un paesaggio filmico affascinante, che diventa a sua volta un luogo di interrogazione della contemporaneità, un luogo in cui è forse possibile pensare una nuova Europa e in cui un cinema del paesaggio trova un nuova forma e una nuova possibilità.

A LIVING LANDSCAPE:
THE CINEMA OF DOMINIQUE MARCHAIS

BY DANIELE DOTTORINI

A Living Landscape is the title of the section that, this year, Festival dei Popoli has organized in collaboration with the Embassy of France, Istituto Francese Italia, and Istituto Francese Firenze. It pays homage to the cinema of Dominique Marchais, a film director who has been constructing a consistent and constantly evolving discourse based on an idea of cinema that is not only an explorer but also a creator of landscapes. Marchais' films are considered as steps in a journey in which the space of life (landscape, territory, and places) becomes the very matter of the filmic form, i.e. what inspires the movements of the camera, the editing, and the final form of the film. In his films, landscapes are not inert backdrops for human stories but actual characters, mobile territories in which life practices alternative to mainstream ones take shape. In his films *Le Temps des grâces* (2010), *La Ligne de partage des eaux* (2014), and *Nul homme n'est une île* (2018), Marchais goes through areas of the French and European countryside while his gaze intercepts the dreams, hopes, utopias, and disillusionment of those who live in these places and are permeated by them. Throughout the films, landscape becomes the space in which the meaning of contemporary politics and life experience is at stake; it is precisely a living landscape, a fertile and complex one. Each one of the three films is a journey in which the traveller, step by step, is accompanied by different interlocutors, characters who are in a position to depict those landscapes, interpret their story, and imagine their future. Through an assemblage that joins geographically distant places and spaces, Marchais creates a fascinating filmic space; on top of this, the latter becomes a place to question contemporaneity, in which it may be possible to think a new Europe and in which the cinema of landscape finds a new form and possibility.

BIOGRAFIA DI DOMINIQUE MARCHAIS

Dominique Marchais, dopo la laurea in filosofia, ha lavorato come critico cinematografico per Les Inrockutibles dal 1995. Nel 1998 inizia il suo apprendistato nel cinema come assistente al montaggio per Pierre Léon, Pedro Costa and Jean-Claude Biette. Nel 2003 realizza il suo primo cortometraggio da regista, *Lenz échappé* (2003), tratto da un romanzo di Georg Büchner. Il percorso nel documentario inizia nel film successivo, *Le Temps des grâces* (2010), prima tappa di un percorso che caratterizzerà successivamente il cinema di Marchais. Il film è infatti un attraversamento di alcune zone della campagna francese, in cui la dimensione politica del paesaggio agricolo, i conflitti tra modernità e tradizione, il senso simbolico e al tempo stesso vitale del territorio diventano il filo rosso attraverso cui l'immagine rilegge il paesaggio.
Il percorso del regista francese prosegue poi *La Ligne de partage des eaux* (2014), in cui il lavoro di riattraversamento cinematografico del paesaggio si sviluppa attraverso l'indagine dei territori situati lungo la Loira e in cui il rapporto con l'acqua, l'industrializzazione, l'urbanizzazione e la scomparsa delle pratiche agricole antiche diventa il materiale per una narrazione che fonde insieme presente e passato dei luoghi.
Terza tappa del percorso del regista francese è *Nul homme n'est une île* (2018), in cui il viaggio filmico si espande e costruisce una sorta di esplorazione dell'Europa (dalla Sicilia alla Svizzera e all'Austria), attraverso territori in cui si elaborano pratiche di vita alternative alla modernizzazione dominante e che diventano esempi di un rapporto tra uomo e ambiente in controtendenza rispetto alle pratiche economiche e politiche contemporanee.

DOMINIQUE MARCHAIS BIOGRAPHY

Dominique Marchais graduated in Philosophy and has since worked as film critic for *Les Inrockuptibles* since 1995. In 1998, he took his first steps into film-making as assistant editor to Pierre Léon, Pedro Costa, and Jean-Claude Biette. In 2003, he directed his debut short film, *Lenz échappé* (2003), based on a novel by Georg Büchner. He started out with the documentary genre with his next film, *Le Temps des grâces* (2010), the first step of a journey that will characterize Marchais' cinema in general. The film actually goes through areas of the French countryside in which the political dimension of the rural landscape, the conflicts between modernity and tradition, and the symbolic but also vital meaning of the territory become a unifying lens through which the image reads the landscape.
The French film director went on to make *La Ligne de partage des eaux* (2014), in which the task of going through the landscape with a camera is carried out through an exploration of the territories bordering the Loire. The relationship with water, industrialization, urbanization, and the waning of ancient farming practices becomes material for a narrative that blends the present and the past of places together.
The third step of Marchais' journey is *Nul homme n'est une île* (2018), in which the filmic exploration extends over Europe (from Sicily to Switzerland, to Austria). The focus is on the territories that have developed alternative life practices with respect to mainstream modernizing processes and become exemplary of a man-environment relationship going against contemporary economic and political practices.

IL PAESAGGIO È IL VOLTO DELLA COMUNITÀ
CONVERSAZIONE CON DOMINIQUE MARCHAIS

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

Vorrei partire da un elemento che ricorre in almeno due dei tre film che prendiamo in esame. Mi riferisco all'immagine iniziale che introduce un percorso che si sviluppa lungo *La ligne de partage des eaux* (il puzzle con una scena bucolica e le mani di una bambina che piano piano lo compongono); e lungo *Nul homme n'est un île* (l'affresco *L'allegoria del buono e del cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti). In entrambi i casi l'immagine sembra essere una sorta di apertura all'Idea stessa che i due film sviluppano, ma funziona diversamente nei due casi.

Sia nel caso del puzzle in *La Ligne de partage des eaux*, sia nel caso dell'affresco di Lorenzetti in *Nul homme n'est une île*, si è trattato di una scelta fatta fin dal principio. Nel caso dell'ultimo film, io ho lavorato su situazioni che conoscevo già; gli elementi dell'affresco di Lorenzetti in un certo senso contenevano, cristallizzati, gli aspetti caratterizzanti il consorzio de "Le galline felici", così come gli altri territori che vengono mostrati nel film. È per questo che è un'immagine importante. Perché cristallizza elementi diversi in una unica immagine e al tempo stesso costituisce una sorta di porta d'ingresso, di chiave d'entrata al film. Aprire il film con l'affresco permette, in una certo senso, di comporre un affresco; di fare un lungo movimento panoramico sul paesaggio europeo contemporaneo, allo stesso modo in cui l'affresco stesso compone un lungo movimento panoramico sul paesaggio del Trecento.
Nel caso del puzzle che apre *La ligne*, per me rappresenta più cose: da una parte è un'immagine d'infanzia; si tratta di un modo di mettere in questione una rappresentazione, la rappresentazione delle categorie attraverso le quali si osserva e si analizza il paesaggio. Non so se conosci questa espressione francese, "l'image d'epinal". Deriva da una città in Francia che si chiama appunto Epinal, la cui specialità è quella di realizzare immagini che rappresentano elementi tipici della vita quotidiana, mestieri, proverbi, ecc. Sono immagini che sono diventate tipiche e riconoscibili, quindi, quando si usa l'espressione "image d'epinal" si intende una immagine-cliché.
In un certo senso l'immagine del puzzle iniziale è una *image d'epinal* del paesaggio. L'immagine del puzzle è una sorta di immagine archetipica che siamo abituati ad associare al paesaggio, ed è una rappresentazione completamente anacronistica. Anche qui dunque, il film è costruito intorno, a partire da una immagine. Questo hanno dunque in comune le due immagini d'apertura, quello di offrirci un confronto con idee del paesaggio. Al tempo stesso ci permettono di rapportare queste immagini alla contemporaneità, di attualizzarle, perché le due immagini sono entrambe anacronistiche. E l'azione dei film è questa: trovare una immagine contemporanea, giusta, perché solo con immagini giuste è possibile agire nel mondo. Se si continuasse a portare avanti come unica immagine quella che costituisce il cliché, non potremmo agire nel mondo. man mano che il film va avanti, l'immagine del paesaggio agricolo del puzzle (con le sue galline, le sue capre, i pomodori messi un uno spazio ideale), si mostra limitato, parziale,

Dominique Marchais
Le Temps des Grâces

illusorio. Perché il paesaggio mostra via via altri spazi: i capannoni, le strutture industriali, tutti elementi di una modernità più complessa. Dunque il procedimento del film è quello di attualizzare la rappresentazione.
Il fatto che sia un puzzle è anche legato alla frammentarietà della rappresentazione. Il film non elabora un'immagine finita in se stessa e definitiva, ma mostra che ogni immagine è frammentaria, composta.

Riprendendo questa ultima parte della tua risposta, la frammentarietà di cui parli può essere anche vista dal punto di vista di una certa idea del montaggio. Visti nel loro insieme, i tre film non costruiscono una unica immagine del paesaggio, ma sviluppano l'immagine di un territorio mobile, cangiante, fatto di luoghi che non sono vicini gli uni agli altri. è come se ci fosse l'idea di costruire (montando insieme territori e storie diversi) un territorio ideale, che esiste grazie al cinema.

Per prima cosa direi che per me i luoghi sono altrettanto importanti dei personaggi, agiscono nel film come dei personaggi. Per questo la scelta dei luoghi del film è fondamentale. Soprattutto è molto importante che un film come *Nul homme* definisca il suo perimetro geografico e che il film stesso abbia una dimensione performativa, che faccia esistere questo territorio; che crei uno spazio, uno spazio che ha una storia. Perché dalla Sicilia al Lago di Costanza questi spazi raccontano la storia, la storia di Federico II dalla Sicilia al Lago di Costanza appunto, raccontano il periodo storico in cui l'allegoria di Lorenzetti prende forma, raccontano l'Italia del periodo comunale e una Europa pre o post nazionale.

Questo percorso è stato per me particolarmente importante anche perché era la prima volta che cinematograficamente uscivo dalla Francia; fino a quel momento avevo filmato solo territori interni al mio paese. Ma sentivo che era giunto il momento di filmare al di fuori del mio paese, di percorrere un cammino. Il punto di partenza era appunto l'idea di un francese che lascia il suo paese, per ripercorrere un percorso che è anche storico, perché è all'origine della modernità – dall'Italia alla Svizzera – che diventano allora, in questo percorso ideale, un unico territorio. Certo, se vediamo questi luoghi dal punto di vista della "lunga storia" difficilmente potremmo ritrovare una nazione italiana se non in tempi moderni, perché l'unificazione italiana è relativamente recente, anche in rapporto alla Svizzera o al regno di Francia che invece esiste da un migliaio di anni. Ma sono proprio queste differenze a costruire un'idea federale, una composizione di territori eterogenei.
Il punto di partenza del film è una inquietudine, una disillusione riguardo la capacità dello Stato di farsi carico dei problemi politici di quei territori. E parlo sia delle istituzioni locali che delle istituzioni massime, cioè europee. Si crea cioè un contrasto tra la tendenza alla centralizzazione dello Stato-nazione e le particolarità e le differenze, tra territori che non appartengono alla stessa nazione. Il rapporto dunque va dalla particolarità locale alla Comunità Europea. È questo che il film sollecita: mostrare lo scarto tra uno Stato che non si occupa della questione delle identità particolari, della differenza di forme di vita. Se dunque lo Stato non si prende carico di questa particolarità, sono proprio le pratiche di vita locali, le comunità, le collettività particolari a costruire un progetto d'Europa che non si limita alla regolamentazione delle merci e degli scambi, ma che diventa il progetto di una collettività.

In questo discorso emerge con forza l'idea di comunità, di collettività. Il titolo del tuo ultimo film, *Nessun uomo è un'isola* è una frase tratta da un poema di John Donne e illustra questo concetto con una chiarezza esemplare. Così come un elemento ricorrente nei tuoi film, cioè dei personaggi che da soli, di fronte alla macchina da presa, raccontano e che poi tu filmi in riunioni, incontri collettivi, all'interno di cooperative, consorzi, assemblee. Di fatto i tuoi film, attraverso quel particolare montaggio di cui dicevamo, costruiscono l'idea di una comunità possibile.

Esattamente, una comunità di progetto. Nel caso della cooperativa "Le galline felici", la loro storia racconta qualcosa di fondamentale: abbiamo bisogno degli altri, la propria emancipazione personale passa attraverso la costruzione del collettivo. Roberto, Barbara, e tutti gli altri che fanno parte del consorzio, da soli rischiano ogni momento di perdere tutto, di dover lasciare la loro attività di agricoltori. La possibilità di andare avanti sta nella costruzione di una unione, di una amicizia. Si è liberi solo con gli altri. E questo principio è ancora una volta radicalmente in contrasto con il valore dominante della società contemporanea, che è la concorrenza, e dunque la divisione.
Come costruire oggi una comunità? Deve essere una comunità fondata su un' "origine"? o sulla tradizione, sul luogo, o forse sul suolo? Oppure stiamo pensando ad una comunità che si fonda sulla condivisione, sulla condivisione di un progetto? Per me la traiettoria de "Le galline felici" è stata illuminante, chiarificante. Perché i componenti di questo gruppo hanno dei percorsi estremamente diversi: c'è chi dalla città si è trasferito in campagna per diventare agricoltore, chi è sempre vissuto in campagna, chi ha una formazione politica più tradizionale o ha posizioni conservatrici e chi viene dalla lotta politica e dai movimenti politici degli anni settanta come Lotta Continua.

Questa diversità è al tempo stesso la forza, la ricchezza e la resilienza di quel consorzio. La questione della comunità, lì, si progetta a partire dall'abbattimento di una serie di frontiere, a partire dalla separazione tra produttore e consumatore. La pratica della comunità de "Le galline felici" passa attraverso l'integrazione del cliente, del consumatore all'interno della comunità: come ripete Roberto: "Clienti, amici, comunardi". Le tre parole sono pronunciate insieme, una di seguito all'altra, perché questa vicinanza implica un passaggio dal cliente all'amico, fino a colui con cui si è in comune. L'obiettivo de "Le galline felici" è di creare un progetto comunitario, internazionale, umano. Un progetto che ha un orizzonte, perché se si vuole andare in una direzione occorre condividere lo stesso orizzonte, quello di un mondo più giusto, più libero, più ecologico, e più europeo.
Quello che emerge dal film è dunque un montaggio di spazi e esperienze locali, e per molti la parola "locale" sembra una parola poco importante, ma è esattamente il contrario, perché il "locale" è la scuola della democrazia. Sono proprio queste esperienze locali, in cui si agisce localmente e si pensa globalmente. E in questo spazio collettivo, così come negli altri luoghi del film, si condividono le stesse preoccupazioni, gli stessi pensieri, il medesimo orizzonte.
Il film, nella sua dimensione performativa, dunque mostra questi territori come territori che condividono lo stesso orizzonte, in cui vivono uomini che non si conoscevano tra loro, ma che il film mette in contatto, in rapporto.

Per fare questo tu scegli una forma ben precisa che ricorre coerentemente lungo i tuoi film. Spesso filmi le persone che percorrono porzioni di quel territorio; successivamente le filmi accanto a quel paesaggio, che loro stessi ti raccontano, infine inizi a filmare il paesaggio e dei personaggi sentiamo solo la voce. In un certo senso, l'immagine è sempre accompagnata da una presenza umana, corpo o voce, come se il tuo sguardo cinematografico fosse sempre accompagnato. È sempre l'incontro che permette di elaborare un discorso sui territori e sui paesaggi. Volevo sapere se questa forma era per te chiara sin dall'inizio del tuo percorso come regista.

Per iniziare direi che la parola più importante nel mio lavoro è la parola "relazione". I miei, in fondo, sono dei film su delle relazioni umane. Io filmo queste relazioni in un paesaggio, perché per me un paesaggio è un mistero, qualcosa che non potrò mai conoscere fino in fondo, qualcosa che rimarrà sempre in gran parte misterioso. Ma cercare di conoscerlo, di penetrarlo più a fondo è per me possibile solo attraverso lo sguardo che gli altri gettano su un luogo. Questo permette di mostrare la molteplicità degli sguardi su un luogo e dunque di mostrare agli spettatori la ricchezza infinita di un luogo, le molteplici forme del paesaggio.
Questa diversità si riflette nei miei film. In *Le temps des grâces* è il paesaggio-quadro a dominare: è il paesaggio ben inquadrato, il paesaggio dell'infanzia, il paesaggio del vecchio mondo, ordinato, equilibrato. In *La ligne de partage des eux* non si tratta più di un paesaggio-quadro, ma al contrario di un paesaggio mobile, fatto di elementi che si compongono e si decompongono continuamente. È un film che permette quindi di mostrare la molteplicità delle forze che producono il paesaggio contemporaneo, dalle forze economiche, a quelle culturali, a quelle materiali.
Nel terzo film, il paesaggio è filmato per essere la proiezione del mio (di uno) progetto politico. (je dirai plutôt *d'un* projet politique.)In questo si può riconoscere l'idea di pensare la politica, la progettualità politica attraverso la forma del paesaggio. Ed è attraverso questa forma collettiva che il film lo mostra.

Dal mio punto di vista, in termini come luogo, spazio, territorio, è la parola paesaggio ad essere il determinatore comune, ciò che non smette di ritornare, non smette di essere ciò che condividiamo. È per questo che la Politica ha a che fare con la dimensione spaziale, con lo spazio; perché è qui che si gioca la possibilità di costruire relazioni: in uno spazio dato. Relazioni tra esseri umani e tra esseri umani e l'ambiente, la natura. è qui che vengono interrogati, messi in questione termini ulteriori del discorso politico, come "sinistra" o "destra". E il luogo che permette concretamente la dimensione contrattuale della vita politica.
Per quanto riguarda la seconda parte della tua domanda sulla forma, se fosse o meno chiara sin dall'inizio: io ho realizzato *Le temps des grâces* dopo aver girato un corto di finzione, un film in costume, un adattamento di un piccolo libro di Büchner. Nella mia formazione non ho mai dato una particolare priorità all'una o all'altra forma, al documentario o alla finzione. Non credo molto nella distinzione netta tra le due forme. Per me Flaherty, Perrault o Marcel Ophuls sono cineasti altrettanto importanti che Renoir o Ford. Ho lavorato sulla forma documentaria a partire da una esigenza personale, autobiografica.
Io vengo dalla campagna, da una tradizione rurale, e di fatto sono stato sempre interessato a recuperare quella che era anche la mia tradizione, quelle che erano le mie origini. Attraverso il paesaggio, attraverso la rivoluzione del paesaggio contemporaneo, che è ciò che mi interessava, che era centrale per me, io cercavo la chiave per comprendere la contemporaneità attraverso le immagini. Sin dall'inizio quindi era chiaro questo per me, ma la forma definitiva no, quella ancora non era chiara. Io avrei voluto parlare con tutti, contadini, commercianti, politici locali, esperti, ecc. è stato un percorso di avvicinamento, di chiarimento. Un percorso che in realtà mi ha portato verso nuove questioni, nuove domande; che mi ha portato quindi al secondo film, in cui la necessità di comprendere la complessità della realtà rurale francese contemporanea si faceva ancora più forte, più puntuale. Ed è stato lavorando al secondo film che la forma del terzo si faceva più chiara, acquistava concretezza. In un certo senso, ogni film rendeva possibile quello successivo. È in questo senso che possono essere visti in una prospettiva d'insieme. Certo è ovvio che i tre film formano un insieme coerente: sono tre film che parlano del paesaggio europeo rurale contemporaneo. Ma arrivato al terzo film era diventato retrospettivamente più chiaro il mio percorso, finanche la scelta dell'affresco di Lorenzetti all'inizio del film. Perché era diventata chiara l'analogia tra il paesaggio e il volto: il paesaggio è il volto della comunità. Come nell'allegoria del buono e del cattivo governo ci dice chi siamo noi, politicamente e collettivamente. Era diventato più chiaro che lavorare sulle forme del paesaggio contemporaneo significava lavorare sulla immagine di noi stessi.

Riflettendo sul concetto di paesaggio tu adesso ne sottolineavi sia la dimensione di mistero sia la dimensione politica – il luogo dove si gioca a politica contemporanea. Mentre parlavi mi venivano in mente le parole che Giorgio Agamben scrive ne L'uso dei corpi, a proposito del paesaggio che Agamben vede come una delle forme dell'inappropriabile. E in un certo senso, il tuo cinema permette di ritornare ad Agamben e di chiarire il senso dell'inappropriabilità del paesaggio, il suo essere molteplice senza essere proprietà.

È perfetta questa definizione, il paesaggio come inappropriabile. Sin dal primo film mi sono reso conto, dai discorsi che mi facevano gli agricoltori con cui parlavo che questo concetto era chiaro. Se c'è qualcosa che rende unico, ricco e nobile il mestiere dell'agricoltore, è proprio il fat-

to che non è un mestiere come gli altri – simile forse in parte al mestiere dell'architetto – perché ciò che si lavora, la terra, i campi, non ci appartiene, ma appartiene a tutti, che non è appropriabile. Io lavoro il suolo, l'acqua, la terra, altri esseri viventi. Il contadino può dire "Questo campo è mio!", ma non tutto, non completamente, non l'intero paesaggio, l'acqua, l'aria. In questo senso la figura del contadino è simile a quella del giardiniere, il giardiniere del paesaggio. È questo si scontra ovviamente con la logica economica della proprietà delle terre, dei prodotti delle terre, ecc. Una logica che tra l'altro ha origine proprio nell'agricoltura, con la nascita della proprietà privata. È qui che sta il grande paradosso: la nascita della proprietà privata si situa proprio là dove il lavoro umano si concentra su ciò che è inappropriabile.

Ancora una volta questo introduce la dimensione temporale. Il luogo, il paesaggio sono immagini cariche di tempo. proprio perché inappropriabile, in un certo senso, quel territorio è in realtà la stratificazione di storie e di vite vissute, di tutti quelli che hanno lavorato quelle terre, che ci hanno vissuto, che lo hanno attraversato. E che, alla fine, hanno permesso a quel territorio di essere ciò che è ora. Nei tuoi film c'è sempre questo cortocircuito tra passato e presente, in cui modernità e tradizione si scontrano in forme sempre diverse. È evidente in *Le temps des grâces*, ma credo sia presente in tutti i tuoi film.

Si, effettivamente. Anzitutto il paesaggio può essere inteso come memoria della comunità. E anche la memoria che si contrappone alla velocità del cambiamento, della trasformazione del paesaggio dovuto alla modernità, che è spesso un fattore di cancellazione della memoria. Ma il fatto è che il paesaggio subisce profonde e radicali trasformazioni in diversi periodi della sua storia, e questo è fondamentale per poter immaginare una storia del paesaggio. In *Le temps des grâces* è più evidente anzitutto perché si tratta di una stessa regione, in cui i segni di questo movimento sono evidenti. Il paesaggio, cioè, ha subito forti cambiamenti (soprattutto per le innovazioni tecnologiche o per le questioni giuridiche riguardanti il suo stato), accompagnati da lunghi periodi di stabilizzazione.
Anche questo ha a che fare con il rapporto tra il paesaggio e la comunità, perché la temporalità del paesaggio è sempre collettiva, è la memoria della comunità, che non si rapporta quindi mai al luogo solo "al tempo presente": la comunità si rapporta cioè sempre a chi li ha preceduti e a chi ne prenderà poi il posto. In questo senso la comunità ha coscienza di essere qualcosa di storico. Ed è in questo senso che il paesaggio ci racconta o ci richiama. In *Le temps des grâces* in effetti questa questione è centrale, perché tutto lì si gioca nel contrasto tra l'innovazione tecnologica, il cambiamento del paesaggio e la memoria collettiva. Così come anche la visione stessa del paesaggio, quel cambiamento sottile ma significativo tra il valore positivo del paesaggio legato al senso estetico (il paesaggio è bello) e il valore del paesaggio legato alla vita degli uomini (il paesaggio è utile). Questo passaggio è fondamentale anche per radicare ulteriormente il luogo alle forme di vita che lo abitano. Il paesaggio è utile come spazio di aggregazione, per il drenaggio delle acque, per la fertilità del suolo, per permettere la socialità, ecc. e ogni volta, ad ogni trasformazione, ad ogni cambiamento, questo rapporto deve essere ripensato, rimesso in gioco. In *Nul homme n'est une île*, se ricordi bene, c'è la sequenza in cui Roberto parla di come sia necessario apprendere a vivere "con" la nuova autostrada che ha introdotto un fattore di radicale trasformazione del paesaggio (ma bisogna imparare a conviverci). Ecco: questa mi sembra l'immagine più chiara di quanto stavamo dicendo.

LANDSCAPE IS THE FACE OF A COMMUNITY
A TALK WITH DOMINIQUE MARCHAIS

BY DANIELE DOTTORINI

I would like to begin with an element that recurs in at least two of the three films that we will screen, i.e. the opening images to be found in *La ligne de partage des eaux* (e.g., the jigsaw puzzle representing a bucolic scene slowly being composed by the hands of a little girl) and in *Nul homme n'est une île* (Ambrogio Lorenzetti's fresco *The Allegory of Good and Bad Government*). In both cases, the image seems to be opening onto the very Idea that both films discuss, even though they work differently in each film.

Both with the puzzle in *La Ligne de partage des eaux* and Lorenzetti's fresco in *Nul homme n'est une île*, it was a decision made since the beginning. As far as the latter film is concerned, I worked on situations with which I was already familiar; elements in the fresco in some way already contained some aspects – as if crystallized – that characterize the consortium "Le galline felici" (The Happy Hens) and other territories shown in the film. This is why it is an important image. It crystallizes different elements in one image and, at the same time, it constitutes an entrance into and a key of access to the film. In a sense, opening the film on the fresco enabled me to compose a fresco myself; to realize a long pan shot of the European contemporary landscape just as Lorenzetti's fresco composes a long panning over the landscape of the 14th century.
As far as the puzzle opening *La Ligne* is concerned, this image for me represents more than one thing: on one hand, it is an image of childhood; it is a way of questioning a representation, the representation of the categories whereby you observe and analyse landscape. Not sure that you are familiar with this French idiom, "image d'épinal". Epinal was a city in France that was famous for printing simple sceneries portraying daily life, trades, proverbs, etc. These images are so typical and easily recognizable that "image d'Epinal" has become synonymous with stereotype. In a sense, the initial image of the puzzle is an *image d'Epinal*, a stereotype of landscape. The puzzle image is a sort of archetypical image that we are accustomed to associating to landscape; on top of this, it is a totally anachronistic representation. So, this film too is constructed revolving around an image. This is what the two opening images have in common, they offer the viewer a comparison with ideas of landscape. At the same time, we are prompted to relate the images to the present, to update them, because both images are anachronistic. And this is the action carried out by the films: to find a contemporary, right image, because only with the right images is it possible to operate in the world. As the film unravels, the puzzle image of the rural world (with its chicken, goats, and tomatoes all placed in an ideal space) reveals its limits, its partial, illusory quality. This happens because the landscape gradually uncovers other spaces, the depots, the industrial facilities, all elements belonging to a more complex modernity. So the film's process is to actualize representation.
The image is a puzzle also because it has to do with the fragmentary quality of representation. The film does not produce a finite image but shows that all image is a fragmentary, composite one.

Dominique Marchais
La Ligne de partage des eaux

Expanding on this last part of your answer, this fragmentary quality can also be seen from the point of view of a certain idea of editing. Considered together, the three films do not compose a single image of landscape; they rather develop the image of a mobile, fickle territory made of places that are not close to one another. It seems as though the idea was (by editing together different territories and stories) to construct an ideal territory, that only exists by virtue of cinema.

Firstly, I'd like to say that for me places are as important as characters; they act in the film just as characters do. This is why choosing locations is so important. Above all, it is very important that a film like *Nul homme* defines its geographical perimeter and that film has a performative dimension, I mean that it lets this territory exist, that it creates a space, and a space that encapsulates a story. From Sicily to Lake Constance, these spaces tell a story – the story of Frederick II from Sicily to Lake Constance, precisely – they depict the historical period in which Lorenzetti's allegory took shape, they depict the Italy of the communes and a pre-, or post-national Europe. This journey was very important for me on every level, also because it was the first time that I got out of France cinematically speaking; until that moment, I had only filmed French regions. But I felt the moment had arrived to cross the borders of my country to film and set out on a different journey. The point of departure was precisely the idea of a Frenchman that leaves his country to go back on a path that is also a historical one, because it lies at the roots of modernity. So the idea was to travel across different territories of various European countries, from Italy to Switzerland, that through this ideal journey are united in a single territory by way of editing. Of course, considering these places from a 'long-term' point of view, we could not speak of Italian nation until modern times, because the unification of Italy only took place relatively recently – if you compare it to Switzerland, or the kingdom of France that has existed for a thousand years. And yet, these differences make up a federal idea, a composition of heterogeneous regions.

At the basis lies an anxiety, a disillusionment about the capacity of the State to take responsibility for the political problems of those territories. I mean both local institutions and higher authorities such as the European ones. A contrast has arisen between the trend towards centralization typical of the State-nation and the particularities and differences in territories that do not belong to the same nation. This is what my film aims to do, to show the gap with a State that does not tackle the issue of individual identities, the differences between lifestyles. If the State does not take responsibility for these individualities, then the local life practices, the communities, the single societies will build a project of Europe that is not limited to ruling on trade and goods but becomes a project for a community.

From your words the idea of community emerges very clearly. The title of your latest film, "No Man Is an Island", is inspired by a poem of John Donne. It illustrates this concept in a crystalline way. The same happens with a recurring element in your films, such as individual characters speaking in front of the camera but then filmed during meetings, collective situations, within co-operatives, consortiums, or assemblies. By way of that particular editing process that we mentioned, your films do construct the idea of a possible community.

Precisely, a community for a project. As regards the co-operative "Le galline felici", their story reveals a fundamental thing: we need the others. Personal emancipation goes through the construction of the collective dimension. If Roberto, Barbara, and all the members of that consortium were alone, they would risk losing everything at any moment; they should quit their farming business. The possibility of going on lies in the construction of a union, a friendship even. You can only be free along with the others. This principle, once again, is in contrast with the dominant value in contemporary society, i.e. competition, and therefore division.
How to build a community today? Should it be founded on an 'origin'?, or on tradition, on the place, or even the land? Or are we thinking of a community based on sharing, and particularly sharing a project? For me, the story of "Le galline felici" was an illuminating, clarifying one. The members of this group have very different backgrounds: some moved from the city to the countryside to become a farmer, some have always lived in the countryside, some have had a more traditional political experience, or have a conservative stance, and some come from the political struggle and movements of the seventies, such as Lotta Continua.
These differences are also the strength, richness, and resilience of that consortium. The community issue, there, is planned departing from the removal of a series of borders, beginning with the separation producer vs. consumer. The practice of "Le galline felici" goes though the integration of customers within the community. As Roberto is always saying, "Customers, friends, communards". The three words are pronounced together, one following another, and this closeness implies a passage from being customer to becoming a friend until you become someone of the same community. The purpose of "Le galline felici" is to create a communitarian, international, and human project. This project has a perspective because if you want to advance in a direction, then you need to look at the same horizon – a fairer, freer, more ecological, and more European world.
What emerges out of the film is an assemblage of local spaces and experiences, whereas many think that "local" is a scarcely important word. In fact, the opposite is true, as "local" is the school of democracy. It is precisely at the level of these local experiences that you act locally and think

globally. In this collective space, as in other places in the film, the same worries, thoughts, and horizon are shared.
In its performative dimension, the film shows these territories as spaces that share the same horizon, that are inhabited by people who didn't know each other before, but that the film put in touch, in a relationship.

To achieve this result you chose a specific form that recurs consistently throughout your films. You often film people riding across the territory itself; then you film them beside that landscape while they describe it; at last you film the landscape, and the characters speak in voice-over. In a sense, the image is always accompanied by a human presence, body or voice, as if your cinematic gaze were always guided. It is the encounter that enables to elaborate a discourse on territories and landscapes. I wanted to know if this form was clear for you since your first steps as film director.

Firstly, I'd venture to say that the most important word in my work is 'relationship'. Ultimately, my films are about human relationships. I film these relationships within a landscape, because for me landscape is a mystery, something I will never get to know in depth, and will always remain mostly mysterious to me. But trying to know it, penetrating it deeper, is possible for me only by way of the gaze that the others cast on a place. This enables me to exhibit the multiplicity of gazes on a place and therefore to shoe the audience the beauty of a place, the multiple forms of landscape.
This diversity is reflected in my films. In *Le Temps des grâces* the tableau-landscape dominates: it is a well-framed landscape, the landscape of childhood, the orderly, balanced landscape of the old world. In *La Ligne* we don't have a tableau-landscape but a mobile one: it is made up of elements that constantly come together and break up. Therefore, it allows showing the multiple forces that compose contemporary landscape, such as financial, cultural, and material forces.
In the third film, the landscape is filmed as a projection of my political project, or to be more precise, of *a* political project. Here the idea of thinking politics can be found, i.e. the political vision through the form of landscape. It is through this collective form that the film shows it.
From my point of view, with terms like place, space, and territory, the word landscape is the common denominator, the factor that keeps on returning, keeps on being what we share. This is why politics have to do with the spatial dimension, with space; because it is where relationships can literally take place, within a given space. Relationships between human beings, and between humans and the environment, nature. It is here that other terms of the political discourse such as 'left' or 'right' are questioned. It is place that concretely allows the bargaining dimension of political life.
Regarding the second part of your question about form, whether it was clear since the beginning or not: I made *Le Temps des grâces* after a short of fiction, a period movie that was an adaptation of a little book by Georg Büchner. During my studies, I never gave a particular priority to one form or another, documentary or fiction. I don't believe much in the distinction of the two forms. In my opinion, Flaherty, Perrault, or Marcel Ophüls are as important as Renoir or Ford. I began working on the documentary form because of a personal, autobiographical need. I do come from the countryside, from a rural tradition, and have always been interested in preserving that which was my tradition too, my origin too. By means of landscape, the revolution of contemporary landscape – which is what I was interested in, what was crucial for me – I tried to access and

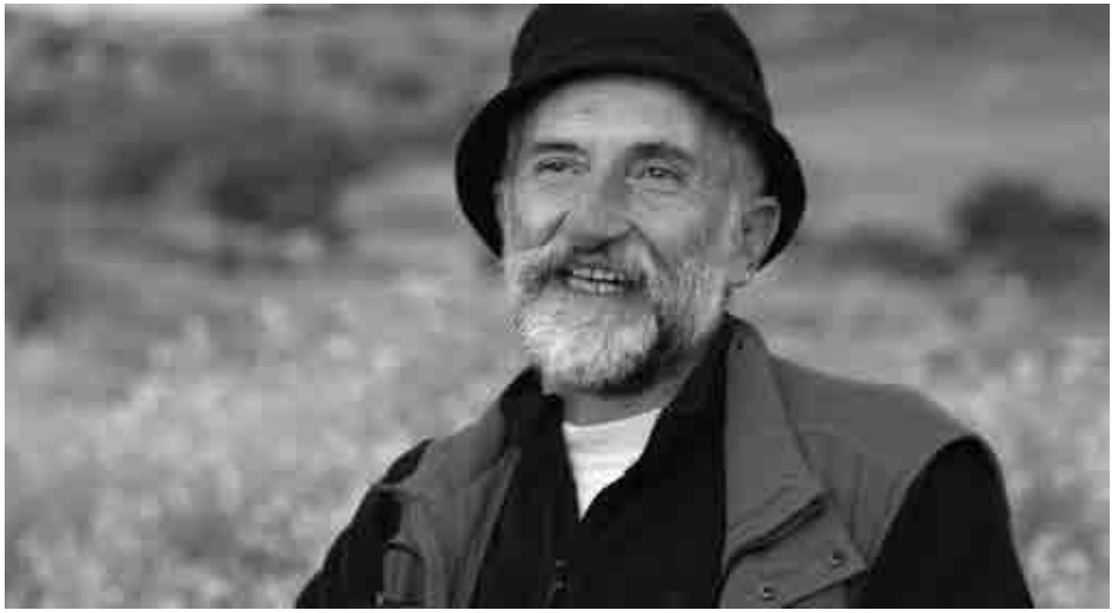
understand contemporaneity with the help of the images. This was clear for me from the beginning, but the final form wasn't. I would have liked to talk with all of them, farmers, shop keepers, local politicians, experts, etc. It was a journey of clarification that brought me closer to new questions and new issues and, at a later stage, to my second film. There, the need of penetrating the complexity of contemporary rural reality in France was even stronger, more accurate. And, working on the second film, the form of the third one also became clear, acquiring substance. In a sense, every film made the following one possible. In this sense, they can be seen in a single perspective. Obviously, the three films form a consistent corpus: all three discuss the European rural landscape of today. But, with the third film, my own path had become clearer retrospectively, including the decision to open the film on Lorenzetti's fresco. At that point, the analogy between landscape and face had become clear, with landscape being the face of the community. Just like in the allegory of the good and the bad government, it depicts who we are politically and collectively. Working on the forms of contemporary landscape meant working on the image of ourselves; this became clearer too.

Reflecting on the concept of landscape, you highlighted both its dimension of mystery and its political dimension, as the place where contemporary politics play out. Your words reminded me of Giorgio Agamben, who in *The Use of Bodies* described landscape as one of the forms of the Inappropriable. In a sense, your cinema brings us back to Agamben and clarifies the sense of impropriety applied to landscape, its being diverse without being propriety.

This definition, landscape as inappropriable, is perfect. I realized this since my first film, based on what the farmers told me. If something makes farming unique, rich, and noble, it is precisely the fact that it is not a job like any other. Possibly similar to the trade of the architect, the object of your work, land, the fields, does not belong to you, but to everyone, being deeply common; it is not appropriable. I work with the soil, water, land, and other living beings. The farmer can say, "This field is mine!", but not entirely, not the whole landscape, the water, the air. In this sense, the farmer figure is similar to that of the gardener, the landscape gardener. This clashes with the logic of economics about land property, land produce, etc., a logic that is ultimately founded precisely in agriculture, and the origin of private property. Here lies the big paradox, the origins of private property is situated precisely where human work is devoted to something that is inappropriable.

Once again, this introduces the temporal dimension. Places, landscape, are images loaded with time. In some way, precisely because it is not appropriable, land is actually a stratification of stories and lived lives, of all those who have worked those fields, who lived there, and went through that territory. Those who, in the end, made it what it is now. Your films always feature a short circuit between past and present, with modernity and tradition clashing in forever different forms. In *Le Temps des grâces* it is obvious, but I believe we can find this in the others too.

I agree. Firstly, landscape can be the memory of the community, and the memory that opposes the speed of change, of the transformation induced by modernity, often a factor of destruction of memory. But the point is, landscape underwent profound, radical transformations throughout several periods in history, and this is fundamental in imagining a history of landscape. This



Dominique Marchais
Nul homme n'est une île

is more evident in *Le Temps des grâces*, possibly because it deals with a single region, in which the signs of change are obvious. Landscape went from periods of great changes (due to technological innovation or juridical issues) to long periods of stabilization.
This too has to do with the relationship between landscape and community, because the temporality of landscape is always a collective one, it is memory of the community, that never relates only to the place as is in the present: the community always relates both to those who preceded them and to those who will come next. In this sense, a community is aware of being a historical entity. And this is what landscape depicts or recalls. In *Le Temps des grâces*, this is a crucial issue, because all lies in the interaction of technological innovation, change in the landscape, and collective memory. It's also about the vision of landscape, that subtle, but meaningful shift from the positive value of landscape in aesthetic terms (landscape is beautiful) to its value in terms of life of mankind (landscape is useful). This shift is fundamental to entrench the place in the forms of life that populate it. Landscape is useful as a space to bring people together, for water drainage, soil fertility, social networking, etc. At all times, at every transformation, at every change, this relationship needs be rethought, put back on the table. In fact, in *Nul Homme*, there is a sequence in which Roberto discusses how necessary it is to learn to live 'with' the new motorway, as it introduced a factor of radical transformation in the landscape (but you need to learn to live with it). So this seems to me the clearest image to express what we have been discussing.

DOMINIQUE MARCHAIS

LE TEMPS DES GRÂCES

Come filmare un territorio? Come vederlo evitando i cliché, le immagini turistiche, le idealizzazioni della natura? Lo sguardo di Dominique Marchais si impegna in un viaggio lungo la campagna francese in cui la macchina da presa esplora il territorio attraverso gli incontri, le parole, i racconti e i gesti di chi quel paesaggio lo vive: agricoltori, coltivatori, scrittori, studiosi. Parole diverse, racconti diversi. Ma è proprio nella diversità, nella molteplicità delle parole e degli sguardi che il paesaggio diventa spazio collettivo, luogo politico in cui è in gioco il senso stesso della modernità, le dinamiche e le trasformazioni della vita pubblica e collettiva di una popolazione. Il paesaggio si scopre allora il centro nevralgico di un incontro tra sguardi diversi, incontro che è anche la rappresentazione dello scontro tra tradizione e modernità, passato del mondo e sua trasformazione tecnologica nella contemporaneità (d.d.): "*Le Temps des grâces* si concentra sulle prospettive che gli agricoltori di diverse generazioni hanno sul loro lavoro (...), e mira a colmare il divario tra le rappresentazioni dello spazio rurale e agricolo date dalla televisione e la realtà della vita contadina" [C. Dondeyne]

How to film a territory? How to see it while avoiding clichés, touristic imagery, the idealization of nature? The gaze of Dominique Marchais is focused on a travel across the French countryside in which the camera explores the land by way of the meetings, words, stories, and gestures of those who inhabit it, such as farmers, agriculturalists, writers, and scholars. Different words, different stories. Precisely the diversity, the multiplicity of words and views makes the landscape a collective space, a political locus in which the stake is the very meaning of modernity as well as the dynamics and transformations of the public and collective life of a population. Landscape then becomes the fulcrum of an encounter of different views, but also of the clash between tradition and modernity, the past of the world and its present-day technological transformation (d.d.) "*Le Temps de grâces* deals with the perspectives of farmers from different generations on their work (...), and aspires to bridge the gap between the representations of the rural space offered by television and the reality of farming life" [C. Dondeyne]

Francia, 2009, 123', col.

Regia: Dominique Marchais
Fotografia: Sébastien Buchmann, Olivier Jacquin, David Grinberg
Montaggio: Jean-Christophe Hym, Olivier Garouste
Suono: Pierre Bompy, Camille Houssin
Produzione: Capricci

Contatti: Jimmy Martín, Capricci
@: jimmy.martin@capricci.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, 2013, 108, col.

Regia: Dominique Marchais
Fotografia: Sébastien Buchmann, Claire Mathon
Montaggio: Jean-Christophe Hym, Camille Lotteau, Mikael Barre
Suono: Mikael Kandelman
Produzione: Zadig Production
Distribuzione: Les Films du Losange

Contatti: Maxime Spinga, Zadig Production
@: maxime.zadig@gmail.com, maxime.spinga@zadigproductions.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

DOMINIQUE MARCHAIS

LA LIGNE DE PARTAGE DES EAUX

Le mani di una bambina compongono un puzzle colorato, lentamente. Il disegno del puzzle mostra scene di vita in campagna, l'acqua dei fiumi, dei ruscelli, dei mulini. Un'immagine ideale e idealizzata. Da questa immagine ideale e cliché ha inizio il viaggio di Dominique Marchais lungo i territori della Loira, paesaggi attraversati dalle acque, in cui l'acqua non è solamente l'elemento ricorrente della vita di chi abita quei luoghi e delle immagini del film, è anche un personaggio attivo, multiforme, ricco di sfumature e gravido di racconti. Mano mano allora che le immagini scorrono, ci rendiamo conto di accompagnare il viaggio del regista all'interno di un territorio al tempo stesso materiale e simbolico. La linea di spartizione delle acque infatti non è semplicemente una linea geografica, un segno sulla mappa di un territorio, è anche la linea sempre mobile di chi appunto condivide un territorio, lo vive e lo abita, ne è parte integrante, costituisce cioè la sua esperienza di vita in comune (d.d.). "Così Marchais reinventa un cinema "della terra", quello di un sognatore immerso nella poetica e politica del paesaggio, in ciò che si dà a vedere dello sviluppo di un territorio." [C. Garson]

A little girl's hands piece together a colourful jigsaw puzzle, slowly. The image in the puzzle represents scene of life in the countryside, the water of rivers, brooks, and mills. An ideal and idealized image. From this ideal, stereotyped image, Dominique Marchais sets out on his journey bordering the Loire, across landscapes with plenty of water and streams, in which water is not only a recurring element in the life of those who live there and in the film pictures, but is also an active, multiform character filled with nuances and dense with stories. As the images flow, we become aware that we are accompanying the film-maker along his travel across a territory that is not only material but also symbolic. In fact, the watershed from the title is not only a geographic line or a sign on the map of a land, but is also the constantly moving line of those who share that land, those who experience and inhabit it; people who are part and parcel of the land, that becomes the experience of their life in common (d.d.). "This is how Marchais reinvents a 'land cinema', like that dreamed by a dreamer immersed in the poetics and politics of landscape, in what is revealed about the development of a territory". [C. Garson]

DOMINIQUE MARCHAIS

NUL HOMME N'EST UNE ÎLE
NO MAN IS AN ISLAND

Un racconto apre il film, il racconto di Chiara Frugoni che, di fronte all'affresco de *L'Allegoria del buono e del cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti, racconta il farsi immagine di una visione al tempo stesso utopica e concreta di un vivere insieme, collettivamente, un territorio. È da questa immagine che il viaggio del film inizia. Un viaggio che lega insieme diverse esperienze di vita collettiva, di persone che vivono il proprio paesaggio costruendo e sperimentando forma alternative alle logiche del puro sfruttamento economico delle risorse di un luogo. Il montaggio dei paesaggi che dalla Sicilia arrivano all'Austria diventa allora la possibilità di costruire un paesaggio puramente cinematografico, la realizzazione di uno spazio in cui esperienze lontane diventano parte di un progetto comune, di una visione del vivere politico che ci riguarda tutti (d.d.): "Volevo filmare la politica come qualcosa in cui ci immergiamo costantemente, qualcosa con cui respiriamo, con cui dormiamo. Fondamentalmente, filmare persone che fanno politica a partire dal loro lavoro, piuttosto che persone che fanno della politica il loro lavoro." [D. Marchais]

The film opens on a narrative, with Chiara Frugoni who, watching the fresco *The Allegory of Good and Bad Government* by Ambrogio Lorenzetti, describes how a both utopian and concrete vision of a community living together in a territory becomes an image. The film departs precisely from this image, setting out on a journey that links together different experiences of collective life, with people who experience their landscape constructing and experimenting with forms alternative to the logics of mere exploitation of local resources. The assemblage of landscapes from Sicily to Austria becomes the possibility of building a purely cinematic landscape, the realization of a space in which distant experiences become part of a shared project, a vision of political living that concerns us all (d.d.). "I wanted to film politics like something in which we are constantly immersed, something which we breathe, with which we sleep. Basically it was about filming people who are in politics because of their work and not people who make politics their work". [D. Marchais]

Francia, 2017, 96', col.

Regia: Dominique Marchais
Fotografia: Claire Mathon, Sébastien Buchmann
Montaggio: Jean-Christophe Hym
Suono: Mikaël Kandelman, Emanuele Giunta, Marc von Stürler
Produzione: Zadig Films
Con la partecipazione di: TV5 Monde, CNC, Ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale des patrimoines
Distribuzione internazionale: Doc & Film International
Distribuzione italiana: Kitchen Films

Contatti: Emanuela Piovano, Kitchen Films
@: emanuela.piovano@kitchenfilm.com

DOC AT WORK – CAMPUS

Cinema

DOC AT WORK – CAMPUS

Giunto alla sua seconda edizione, Doc at Work Campus si concentra sul lavoro svolto dalle scuole di cinema italiane, nella convinzione che la loro attività rivesta un'importanza strategica non solo per la formazione, ma per l'intero settore audiovisivo. Le scuole di cinema sono gli avamposti da cui osservare il lavoro dei giovani talenti e "palestre" nelle quali si allenano e si sperimentano le nuove generazioni di cineasti. Doc at Work – Campus vuole entrare in dialogo e sostenere l'attività delle scuole italiane più rappresentative. Abbiamo selezionato alcuni dei film realizzati nel 2018 dagli studenti della Scuola Holden di Torino, la Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano, il Centro FilmaP - Atelier di Cinema del Reale di Napoli, Zelig – School for Documentary, Television and New Media. Ospite speciale di questa 59ma edizione la scuola di Praga FAMU Film and TV School of the Prague Academy of Performing Arts che presenterà i lavori dei propri giovani studenti.

On its second consecutive year, Doc at Work is focused on the work done by Italian film schools, in the belief that their activity plays a strategic role as regards not only training, but also the entire audio-visual sector. We believe film schools are like outposts that offer a vantage point on the work done by young talents as well as training grounds in which the new generations of cineastes are allowed to experiment. Doc at Work – Campus wishes to establish a dialogue with and support the activity of the most representative Italian schools. Therefore, we selected some of the films made in 2018 by students of the Turin Scuola Holden, the Milan Civica scuola di cinema Luchino Visconti, and the Naples Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale, and Zelig – School for Documentary, Television and New Media. Moreover, this edition will have as Special Guest the FAMU Film and TV School of the Prague Academy of Performing Arts, that will present the works of their young students.

DOC AT WORK

VISITING SCHOOL 2018

FAMU – FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Fondata nel 1947 dai più influenti registi cechi dell'epoca, FAMU è una delle più antiche scuole di cinema in Europa. All'alba degli anni '60, da FAMU sono usciti i giovani artisti del movimento che in seguito divenne noto come New Wave ceca, e costituì il contributo più significativo del cinema ceco alla cinematografia mondiale portando in Cecoslovacchia - tra gli altri - due Oscar per i migliori stranieri. Oggi, FAMU è tra le 15 migliori scuole internazionali di cinema, come pubblicato annualmente da The Hollywood Reporter, e i suoi studenti, insegnanti e diplomati godono di molti riconoscimenti in patria e all'estero.
FAMU è membro fondatore dell'Associazione internazionale delle scuole di cinema e televisione (CILECT), della European League of Institutes of the Arts (ELIA), del gruppo europeo di scuole di cinema e televisione (GEECT) e della European Film Academy, ed è anche membro istituzionale della Czech Society for Film Studies (CEFS).
FAMU ha cinque programmi accademici accreditati e undici dipartimenti che offrono 12 programmi in ceco e 4 programmi in inglese. Gli 11 dipartimenti della scuola includono: il Dipartimento di Regia (KR), il Dipartimento di Documentary Film (KDT), il Dipartimento di Cinematografia (KK), il Dipartimento di Screenwriting e Script Editing (KSD), il Dipartimento di Animazione (KAT), il Dipartimento di Sound Design (KZT), il Dipartimento di Editing (KSS), il Dipartimento della Produzione (KP), il Centro per gli Studi Audiovisivi (CAS), il Dipartimento di Fotografia (KF) e FAMU International (FI).

PREMI E ALUNNI

Premi e nominations:
Student Academy Award (Student Oscars); Un Certain Regard, Berlinale, Karlovy Vary, Brussels Short Film Festival, Sundance, Sillhouette; Anima Cordoba, Cottbus, Český Lev – Czech Film Academy Awards, Beginning Film Festival, METADAC, Ji:Hlava, Toronto Film festival.

Alunni:
Miloš Forman, Agnieszka Holland, Emir Kusturica, Jan Svěrák, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jan Němec, Evald Schorm, Juraj Jakubisko, Goran Markouič, Lordan Zafranovič, Nabil Maleh, Mohammed Lakhdar-Hamina, Nosrat Karimi, Fero Fenič, Vladimír Michálek, Marek Najbrt, Václav Švankmajer, Grímur Hákonarson, Vojtěch Jasný, Ivan Zachariáš, Michaela Pavlátová, Jan Hřebejk, Miroslav Janek, Tomáš Luňák, Jan Švankmajer, Norbert Držiak

FAMU – FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Established in 1947 by most influential Czech filmmakers of that time, FAMU is one of the oldest film schools in Europe. At the dawn of the 1960s, FAMU was the birthplace of the young artists movement which later became known as Czech New Wave, er, constituted Czech film's hitherto most significant contribution to world cinematography and brought to Czechoslovakia- among other - two Oscars for best foreign films. Today, FAMU ranks among TOP 15 International Film Schools list as published annually by *The Hollywood Reporter* and its students, pedagogues, and graduates enjoy many successes at home and abroad.
FAMU is a founding member of the International Association of Film and Television Schools (CILECT), the European League of Institutes of the Arts (ELIA), the European Grouping of Film and Television Schools (GEECT) and the European Film Academy, and it is also an institutional member of the Czech Society for Film Studies (CEFS).
FAMU has five accredited academic programmes and eleven departments offering 12 programmes in Czech and 4 programmes in English. 11 departments at the school include: the Department of Directing (KR), the Department of Documentary Film (KDT), the Department of Cinematography (KK), the Department of Screenwriting and Script Editing (KSD), the Department of Animation (KAT), the Department of Sound Design (KZT), the Department of Editing (KSS), the Department of Production (KP), the Center for Audiovisual Studies (CAS), the Department of Photography (KF), and FAMU International (FI).

SELECTED AWARDS AND ALUMNI:

Awards and nominations:
Student Academy Award (Student Oscars); Un Certain Regard, Berlinale, Karlovy Vary, Brussels Short Film Festival, Sundance, Sillhouette; Anima Cordoba, Cottbus, Český Lev – Czech Film Academy Awards, Beginning Film Festival, METADAC, Ji:Hlava, Toronto Film festival.

Alumni:
Miloš Forman, Agnieszka Holland, Emir Kusturica, Jan Svěrák, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jan Němec, Evald Schorm, Juraj Jakubisko, Goran Markouič, Lordan Zafranovič, Nabil Maleh, Mohammed Lakhdar-Hamina, Nosrat Karimi, Fero Fenič, Vladimír Michálek, Marek Najbrt, Václav Švankmajer, Grímur Hákonarson, Vojtěch Jasný, Ivan Zachariáš, Michaela Pavlátová, Jan Hřebejk, Miroslav Janek, Tomáš Luňák, Jan Švankmajer, Norbert Držiak

ISABELLA MARI
CINEMA

Italia, 2018, 13', col.

Regia: Isabella Mari
Fotografia: Isabella Mari
Montaggio: Isabella Mari
Suono: Gabriella Denisi, Giovanni Linguiti
Produzione: Filmap – Atelier di cinema del reale

Contatti: Antonella Di Nocera
@: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From FILMAP - Atelier di cinema del reale, ArciMovie

Isabella Mari si è laureata in Comunicazione&Dams e in Linguaggi dello Spettacolo, del Cinema e dei Media presso l'Università della Calabria. Lavora come videomaker ed è stata allieva dell'Atelier di Cinema del Reale del progetto FILMaP di Arci Movie.

Isabella Mari holds a B.A. in Communication&Dams and a M.A. in Languages of Show Business, Cinema and Media from Università della Calabria. She works as videomaker and attended Atelier di Cinema del Reale, a project by FILMaP - Arci Movie.

Una troupe cinematografica sbarca a Ponticelli: il cinema invade il quartiere di Napoli alla ricerca di location "pittoresche", convertendo gli edifici, le strade, gli appartamenti in un grande set. Il film osserva l'ingresso di questi corpi estranei nel quartiere e le reazioni che suscitano tra le persone che ci vivono: dai bambini affascinati dalla grande macchina del cinema, alle persone che vedono l'opportunità di guadagnare qualcosa affittando le proprie case. Diffidenza, curiosità e interesse economico si mischiano mostrando la distanza e l'incomunicabilità tra due mondi che si incontrano solamente in superficie, senza realmente vedersi né capirsi. La regista riflette, usando lo stesso mezzo cinematografico, su un'industria del cinema alla ricerca dell'esotismo dell'hinterland napoletano, che usa la realtà come scenografia per un'estetica della marginalità. (m.m.)

A film crew arrives in Ponticelli. The film industry invades the famous neighborhood of Naples in search of 'picturesque' locations, turning buildings, streets, and apartments into a big film set. The film observes how these foreign bodies take hold of the neighborhood and how people who live there respond. Among them, children fascinated by the great cinema machine and people who take advantage of this opportunity to rent their homes. Diffidence, curiosity, and financial interest are combined to expose the distance and lack of communication between the two worlds, that actually meet only on the surface, without ever seeing each other, not to mention understanding each other. Using the same medium, cinema, Isabella Mari reflects on a film industry that went in search of exotic places in the hinterland of Naples, using reality as a backdrop for the sake of an aestheticized social exclusion.(m.m.)

Filmografia
2018: Cinema
2015: Tri cud'i sifunu – Tre trombe d'aria
2015: Unusual Danger
2014: Natale in casa Sorrentino

CLARA DELVA
COME SE NULLA FOSSE

A Bolzano la zona della stazione dei bus è diventata l'oggetto del desiderio per un grande progetto di speculazione immobiliare: un'area di cosiddetto degrado cui dare un nuovo prestigio con un grande centro commerciale. La regista ci racconta questa zona e i conflitti che la riguardano attraverso il punto di vista degli indesiderati di quest'opera di bonifica urbana e sociale: da una parte una coppia decisa a non lasciare la propria casa, dall'altra le persone, senzatetto e migranti, che vivono e si incontrano intorno alla stazione e al suo parco. Il film esplora la resistenza a un progetto di città escludente e omogeneizzata restituendo, con grande sensibilità e intelligenza, la complessità di uno spazio urbano dove si intrecciano interessi economici e politici, ma anche le vite quotidiane di coloro che in quei luoghi hanno un pezzo importante di sé e della propria identità. (m.m.)

In Bolzano, the area of the bus station has become the object of desire of a big urban regeneration project that plans on improving an allegedly run-down area by building a large mall. The film-maker describes this area and its conflicts through the point of view of the undesirable if the property speculation went through. Among these, a couple who are determined not to leave their home, and homeless people and migrants who live and hang around the station and the park nearby. The film explores the resistance against a 'regeneration project' that excludes and homogenizes; at the same time, it depicts with sensitivity and cleverness an urban space that is a hub of financial and political interests, but also of the daily life of those who identify, sometimes deeply, with it. (m.m.)

Italia, 2018, 44', col.

Regia: Clara Delva
Fotografia: Marcus Zahn
Montaggio: Nadja Werner
Suono: Nadja Werner, Lorenzo Misia, Aaron Beitz
Produzione: ZeLIG SCHOOL FOR DOCUMENTARY, TELEVISION AND NEW MEDIA

Contatti: Heidi Gronauer
@: heidi.gronauer@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Zelig – School for Documentary, Television and New Media

Clara Delva ha studiato Scenografia e Costume presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, specializzandosi in Disegno di Costumi con una tesi sulla compagnia Teatro del Carretto. Attualmente studia regia presso ZeLIG, School for Documentary, Television and New Media.

Clara Delva studied Production Design and Costume at the Academy of Fine Arts of Venice. She specialized in Costume Design and graduated with a thesis on Teatro del Carretto's theatre company. She is currently studying directing at ZeLIG, School for Documentary, Television and New Media.

Italia, 2018, 14', col.

Regia: Luca Ciriello
Fotografia: Luca Ciriello
Montaggio: Luca Ciriello
Suono: Marie Audiffren
Produzione: Filmap – Atelier di cinema del reale

Contatti: Antonella Di Nocera
@: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From FILMAP – Atelier di cinema del reale Un progetto realizzato da ArciMovie

Luca Ciriello è laureato in Lettere Moderne, ha studiato teatro, cinema e fotografia in diverse scuole (in Italia, Francia, Spagna). Nel 2016 ha completato il Master in Cinema presso la Scuola di Cinema di Napoli "Pigrecoemme". È allievo dell'Atelier di cinema del reale Filmap di Ponticelli.

Luca Ciriello holds a M.A. in Modern Literature, he studied theater, cinema and photography in different schools (in Italy, France and Spain). In 2016 he graduated in Cinema from the Scuola di Cinema di Napoli "Pigrecoemme". He's attending Atelier di cinema del reale, a project by FILMaP - Arci Movie.

Filmografia
2018: Racconti dal Palavesuvio

LUCA CIRIELLO
I RACCONTI DEL PALAVESUVIO

Il Palavesuvio giace, abbandonato ma non dimenticato, come una delle tante occasioni sprecate nella storia dell'edilizia pubblica italiana. Il film si accosta a questa struttura enorme e desolata cercando di intercettare gli echi del passato splendore, delle speranze che il palasport rappresentava per una zona degradata. Il regista, con uno sguardo formalmente attento, esplora gli spazi nel loro presente e attraverso una serie di interviste cerca di ricostruire gli anni d'oro del Palavesuvio. I personaggi vanno costruendo davanti alla camera il ritratto collettivo di questo luogo dal grande valore simbolico, evocando il posto che occupa ancora oggi nelle vite degli abitanti del quartiere. (m.m.)

The Palavesuvio stands, forsaken but not forgotten, just like yet another wasted opportunity in the history of Italian public construction. The film approaches this huge, abandoned sports centre trying to intercept the echoes of a former glory and of the hopes of which the building was an emblem in a downgraded area. With great formal attention, the film director explores the spaces as they are now and by way of interviews, trying to reconstruct the golden years of Palavesuvio. The characters in front of the camera piece together the collective portrait of this place that has a great symbolic value, evoking the room that it still occupies in the lives of the neighbors. (m.m.)

VALERIA CIVARDI, ANDREA SETTEMBRINI
IL FIORE IN BOCCA

Una coppia di anziani inglesi si dedica a recuperare rifiuti dalle discariche abusive per dargli nuova vita come opere d'arte, colorate e ironiche; due attori provano la messa in scena uno spettacolo sulla malattia e la sua banalità; in un consiglio comunale aperto si scalda il dibattitto sull'assetto del territorio, sui problemi ambientali e le mancanze (non sempre innocenti) delle politiche pubbliche. Queste e altre storie ci sono mostrate attraverso uno sguardo indagatore e critico, caratterizzato da una grande cura formale. Grazie a una molteplicità di punti di vista i due registi restituiscono un quadro complesso e sfaccettato del Salento, regione di estrema bellezza ma segnato da gravi problemi di inquinamento e gestione del territorio. (m.m.)

An elderly British couple picks up waste from illegal dumps to give the discarded objects new life as colorful, ironic works of art; two actors rehearse a show on sickness and its banality; in a heated debate, a town council discusses land planning, environmental problems, and the (not always innocent) failures of public policies. These and other stories are presented with a critical and investigative approach, characterized by great attention to form. By way of manifold stories and points of view, the two film-makers compose a complex, varied picture of the Salento region that, on spite of its extreme beauty, is affected by serious problems related to pollution and spatial planning. (m.m.)

Italia, 2018, 25', col.

Regia: Valeria Civardi, Andrea Settembrini
Fotografia: Valeria Civardi, Andrea Settembrini
Montaggio: Valeria Civardi, Andrea Settembrini
Suono: Nicola Galli
Produzione: Scuola Holden

Contatti: Sara Benedetti
@: sara.benedetti@scuolaholden.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Scuola Holden

Andrea Settembrini studia presso il Politecnico di Torino Ingegneria del cinema e dei mezzi di comunicazione e si diploma nel 2018 in Produzione Regia e Sceneggiatura presso la Scuola Holden. È uno dei co-fondatori di Broga Doite Film.

Andrea Settembrini studied Engineering of Cinema and Media at Politecnico di Torino and graduated in Production, Direction and Screenwriting from Scuola Holden. He co-founded Broga Doite Film.

Valeri Civardi, laureata in Nuove Tecnologie presso l'Accademia di Belle Arti, si diploma in Regia, Sceneggiatura e Produzione presso la Scuola Holden. Ha seguito il corso "Alta formazione in regia cinematografica" dell'ass. Marco Bellocchio, con Daniele Ciprì.

Valeria Civardi graduated in New Technologies at the School of Fine Arts and studied Production, Direction and Screenwriting at Scuola Holden. She attended the course in "film direction" with Daniele Ciprí by the Marco Bellocchio association.

Italia, 2018, 13', col.

Regia: Alessandro Freschi
Fotografia: Alessandro Freschi
Montaggio: Alessandro Freschi
Suono: Daniele Pallotta, Antonio Longobardi
Produzione: FilmaP – Atelier di cinema del reale

Contatti: Antonella Di Nocera
@: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From FILMAP – Atelier di cinema del reale Un progetto realizzato da ArciMovie

Alessandro Freschi ha studiato da architetto, ma dopo la laurea ha cominciato a lavorare come videomaker. È impegnato principalmente nella realizzazione di videoclip musicali con il nome di "Frè", e *Il vicino* è il suo primo documentario.

Alessandro Freschi studied architecture but after the degree started to work mainly as a videomaker. He mostly directs music videos under the name of "Fré". *Il vicino* is his first documentary.

ALESSANDRO FRESCHI

IL VICINO

Il vicino ogni giorno mette in scena, per il pubblico invisibile che lo circonda, uno spettacolo di pianobar a tutto volume: il suo dono per gli abitanti del quartiere, spettatori loro malgrado che rispondono sprangando le finestre. Il film gioca a mostrare i due lati della parete divisoria: da una parte il karaoke in giardino, dall'altra gli abitanti per cui questi spettacoli diventano, con una certa ironia, parte della vita quotidiana. Il vicino esercita una forte attrazione sul regista, lo spinge ad avvicinarsi per capire il mistero di questo personaggio ambiguo – il vicino è una figura al limite, disturbante e affascinante allo stesso tempo, che mette il pubblico (il suo e quello del film) nella posizione scomoda di doversi confrontare con una vita fuori dal normale. (m.m.)

Every day, "il vicino," the neighbor, puts up a piano-bar show at full blast for an invisible audience; it's his gift to the people of the neighborhood, unwilling spectators who respond by barring their windows. Almost like in a split-screen technique, on one side the film shows a karaoke in a garden, on the other side the other neighbors for whom these shows have ironically become a routine. "The" Neighbor exerts a strong attraction on the film director, encouraging him to get closer and understand his mystery. In fact, the neighbor is a borderline figure, disturbing and fascinating, who puts the audience (both his and of the film) in the uncomfortable position of measuring up to a life out of the box. (m.m.)

Rep. Ceca, 2018, 83', col.

Regia: Andran Abramjan
Fotografia: Matěj Piňos
Montaggio: Michal Böhm, Andran Abramjan
Suono: Radim Lapčík
Musica: Lukas Borek
Produzione: FAMU

Contatti: Alexandra Hroncova
@: alexandra.hroncova@famu.cz

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Dalla | From Famu

Andran Abramjan è nato a Praga, in Repubblica Ceca. Laureato in Biologia, studia Cinema Documentario presso la Accademia di Cinema FAMU di Praga.

Andran Abramjan was born in Prague, Czech Republic. Graduated from biology. Currently studies documentary filmmaking at FAMU film academy in Prague

ANDRAN ABRAMJAN

EMPIRE BUILDERS

Un viaggio al cuore dei movimenti di estrema destra della Repubblica Ceca: attraverso la storia di un film-maker, impegnato nella creazione di propaganda, e di un candidato, sociologo anti-islamico, il regista ci mostra dall'interno la galassia xenofoba, nazionalista e sovranista che sta prendendo piede in tutta Europa. Un ritratto raro e inquietante della banalità del "male", della fabbricazione di nuove ideologie posticce ed estreme nelle pieghe della globalizzazione. Nel ritratto del protagonista, che fa da contrappunto allo stesso regista, si condensano le contraddizioni del lavoro del filmmaker, la manipolazione insita in ogni racconto e il potere, imponderabile, delle immagini nell'epoca dei social networks. Un film perturbante in cui la distanza ravvicinata con i protagonisti pone lo spettatore in una posizione scomoda, che lo obbliga a interrogarsi su se stesso e la sottile linea che lo separa da un "altro" terribilmente vicino. (m.m.)

A journey into the core of far right movements in the Czech Republic; following the story of a film-maker who takes active part in propaganda and that of a political candidate, an anti-Islamic sociologist, Abramjan shows from within the xenophobic, nationalist, and sovereigntist galaxy that is conquering Europe. A rare, disquieting portrayal of 'the banality of evil' and of the fabrication of new, fake and extreme, ideologies incubated in the folds of globalization. The portrait of the main character, an alter ego of the film director, encapsulates the contradictions of being a film-maker, the manipulations inherent to storytelling, and the imponderable power of images in the era of social networks. A disturbing film that takes the audience uncomfortably close to its characters, obliging them to question themselves and the thin line that separates them from a terribly similar 'other.' (m.m.)

Filmografia
2012: Prosil jsem ho o hodnověrný výklad toho všeho
2012: Momentální nepřízeň počasí
2011: Film jako Brno
Bude třeba dalších výzkumů

Italia, 2018, 40', col.

Regia: Caterina Ferrari
Fotografia: Annachiara Gislimberti
Montaggio: Gabriella Cosmo
Suono: Gabriella Cosmo
Produzione: ZeLIG

Contatti: Heidi Gronauer
@: heidi.gronauer@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Zelig – School for Documentary, Television and New Media

Caterina Ferrari si è laureata in Arti Visuali e Performative allo IUAV (Venezia) e ha studiato Documentario alla Civica Scuola L. Visconti (Milano). Studia regia presso Zelig School.

Caterina Ferrari graduated in Visual and Performing Arts at IUAV (Venice). She studied documentary at the Civic School of Cinema Luchino Visconti (Milan). Now she's studying directing at Zelig school.

Filmografia
2018: Il Villaggio
2017: Lo Scambio
La Gabbia

CATERINA FERRARI
IL VILLAGGIO

Un grande interporto del Nord, un anonimo polo della logistica che ospita abitanti al tempo stesso effimeri e regolari: i camionisti che muovono le merci per tutta l'Europa. Una comunità nomade che dà un nuovo significato agli spazi indifferenti del parcheggio: i gesti, le abitudini, gli incontri, la cucina costruiscono uno spazio comune, condiviso – quasi un villaggio. La regista si addentra in questo luogo con uno sguardo curioso e aperto, indaga i suoi riti, le sue regole e i suoi conflitti: le dinamiche del villaggio ci parlano delle tensioni che serpeggiano in Europa, dalla questione della delocalizzazione del lavoro alle migrazioni. Il film alterna scene di osservazione della vita quotidiana nell'interporto con interviste ai suoi abitanti, elaborando un ritratto che rivela la varietà di storie ed esperienze racchiuse nei Tir monumentali: un mondo banalmente invisibile raccontato con freschezza e prossimità, per parlarci di un continente dove le merci si muovono più facilmente delle persone. (m.m.)

A large inter-port in the north of Italy, an anonymous logistics hub that shelters both fleeting and regular inhabitants, i.e. the truck drivers who move goods all across Europe. They form a nomadic community that gives a new meaning to the inert spaces of the parking lot: gestures, habits, meetings, as well as cooking make up a shared space, almost a village. Caterina Ferrari ventures into this place with a curious, open-minded gaze, investigating its rituals, rules, and conflicts: the dynamics of the village hint at tensions growing across all Europe, with issues like delocalization and migrations. Scenes of observation of daily life in the inter-port alternate to interviews with its inhabitants, composing a portrayal of the variety of the stories and experiences carried by the monumental trucks. This banally invisible world is described with a fresh, even tender approach, to deal with a continent where goods move about more easily than people. (m.m.)

GABRIELLA DENISI
MEIN HAUS

Due giovani volontarie tedesche trascorrono un anno presso la comunità Valdese di Ponticelli, lavorando nella scuola e immergendosi in un contesto completamente diverso rispetto a quello da cui vengono. Il film segue gli ultimi tempi della loro permanenza campana, ci mostra la loro relazione con i bambini e con il mondo che si sono costruite a Ponticelli: due corpi apparentemente estranei che hanno creato una rete fitta di legami e amicizie nonostante le tante differenze. La regista filma lo scarto tra il mondo da cui vengono le ragazze e la realtà in cui stanno vivendo, mettendo allo stesso tempo in risalto la possibilità di un incontro tra dimensioni tanto distanti. (m.m.)

Two young German volunteers spend a year with the Waldensian community in Ponticelli, working in the local school and immersed in a context that is utterly different from theirs. Gabriella Denisi follows the later period of their stay in Campania, shows their relationship with the schoolchildren and with the world that they built for themselves in Ponticelli: two apparently foreign bodies who have created a dense network of bonds and friendships in spite of the many differences. The director films the gap between the world from which the girls come and the reality they experience, also pointing out the possibility that such distant dimensions may find a common ground. (m.m.)

Italia, 2018, 13', col.

Regia: Gabriella Denisi
Fotografia: Gabriella Denisi
Montaggio: Gabriella Denisi
Suono: Isabella Mari, Giovanni Linguiti, Marie Audiffren
Produzione: FILMAP - Atelier di cinema del reale

Contatti: Antonella Di Nocera
@: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From FILMAP – Atelier di cinema del reale. Un progetto realizzato da ArciMovie

Gabriella Denisi , dopo gli studi in Filosofia, lavora come montatrice e assistente di produzione. Ha lavorato come VJ e ha fatto parte del collettivo "Beat Brides". Ha collaborato con Marco Spoletini (2013) e Francesco Munzi (2018).

Gabriella Denisi, after studying Philosophy, works as editor and production assistant. She worked as VJ and was part of the "Beat Brides" collective. She collaborated with Marco Spoletini (2013) and Francesco Munzi (2018).

Filmografia
2018: Mein Haus
Storia di un libro a fumetti

Italia, 2018, 17', col.

Regia: Patrizia Emma Scialpi, Fabiana Foschi, Ghila Cerniani, Giuseppe Costa
Fotografia: Patrizia Emma Scialpi, Fabiana Foschi, Ghila Cerniani, Giuseppe Costa
Montaggio: Patrizia Emma Scialpi, Fabiana Foschi, Ghila Cerniani, Giuseppe Costa
Suono: Patrizia Emma Scialpi, Fabiana Foschi, Ghila Cerniani, Giuseppe Costa
Musica: Franco Ricciardi
Produzione: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti: Germana Bianco
@: g.bianco@fondazionemilano.eu

Dalla | From Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti"

Patrizia Emma Scialpi ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e ha realizzato vari lavori sulla città di Taranto.

Patrizia Emma Scialpi studied at the School of Fine Arts of Brera and directed many pieces about the city of Taranto.

Fabiana Foschi è laureata in Scienze Umanistiche per la Comunicazione e ha seguito vari laboratori di cinema (Fare Cinema Oggi, Filmidee Summer school).

Fabiana Foschi holds a degree in Humanities and Communication and attended various cinema training workshops (Fare Cinema Oggi, Filmidee Summer school)

Ghila Cerniani è laureata al Dams e collabora con Moovie (Milano).

Ghila Cerniani graduated from Dams and collaborates with Moovie (Milan).

Giuseppe Costa è laureato in Lettere Moderne e ha partecipato al corso di Scrittura della IV edizione della Filmidee Summer School.

Giuseppe Costa studied Modern Literature and attended the Writing Workshop at the IV Filmidee Summer School.

PATRIZIA EMMA SCIALPI, FABIANA FOSCHI, GHILA CERNIANI, GIUSEPPE COSTA

OGNI COSA ROSA

Un carrello ci introduce nella città di Taranto, avvolta in una calda atmosfera rosata: questa patina è in realtà uno dei tanti effetti collaterali generati dall'industria metallurgica, una reazione chimica imprevista che ricopre tutto di una polvere rossastra. Al ritmo di lunghi pomeriggi d'estate, il film esplora questa città profondamente segnata dalla questione ambientale, affidandosi al punto di vista di un gruppo di ragazzi e di un ricercatore. Attraverso di loro i registi ci offrono una visione intima di Taranto, aprendo uno scorcio sulla dimensione quotidiana della città: da una parte la vitalità e la spensieratezza degli adolescenti, che usano lo spazio pubblico e la natura trascurata per i loro giochi; dall'altra le inquietudini di uno studioso davanti ai pericoli che minacciano l'ecosistema locale. Un ritratto che accanto ai problemi di una città riesce a metterne in luce la profonda vitalità e resistenza. (m.m.)

A tracking shot introduces us to Taranto, a city enveloped in a warm, rosy atmosphere – actually, one of the many side-effects of the metal industry, an unforeseen chemical reaction that covers all with a layer of reddish dust. The pace of this film that explores the town, with its serious environmental problems, is set by its long summer afternoons. A group of young people and a researcher provide the point of view, presenting an intimate view of Taranto, a glimpse of the daily dimension of the town: on one hand, the vitality and carelessness of the teenagers, who use the public space and neglected parks for their games; on the other hand, the concerns of a scholar faced with the dangers that jeopardize the local ecosystem. However, the film manages to discuss the problems of the city but also to highlight its profound energy and resilience. (m.m.)

PETRA FEŇĎOVÁ

OUR STREET
NÁŠ PROSTOR

Rep. Ceca, 2017, 3', col.

Regia: Petra Feňďová
Fotografia: Petra Feňďová
Montaggio: Petra Feňďová
Suono: Jakub Trš
Produzione: FAMU

Contatti: Alexandra Hroncová
@: alexandra.hroncova@famu.cz

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Dalla | From Famu

Petra Feňďová è nata a Košice, in Slovacchia. Dal 2015 studia animazione presso FAMU a Praga.

Petra Feňďová was born in Košice, Slovakia. Since 2015 she's been studying animation at FAMU in Prague.

Attraverso lo sguardo di un venditore di giornali, il film ci immerge nella vita di un angolo di Praga, davanti al Teatro Nazionale: gli incontri, i ricordi, gli eventi sgradevoli e le sorprese che formano il tessuto infra-ordinario della vita quotidiana. Attraverso l'animazione la regista evoca il paesaggio urbano e umano che fa da sfondo all'esperienza del protagonista, ne esalta gli aspetti anche apparentemente banali per mostrarci come eventi piccoli e insignificanti possono costruire il microcosmo di una vita. (m.m.)

The busy life of a corner of Prague, opposite the National Theatre, seen from the point of view of a newsagents': encounters, unpleasant events, and surprises that form the infra-ordinary texture of daily life. By way of animation, the film director evokes the urban and human scape lying in the background of the experience of the main character, highlighting their apparently minimal aspects to show how little, insignificant events can make up the microcosm of a life. (m.m.)

Rep. Ceca, 2018, 77', col.

Regia: Jana Boršková
Fotografia: David Šachl, Jana Boršková
Montaggio: Blanka Kulová, Jiří Brožek
Suono: Vladimír Chrastil, Jana Boršková
Produzione: Film&Sociologie, Czech Television, Adam Rakovský

Contatti: FAMU
@: alexandra.hroncova@famu.cz

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Dalla | From Famu

Jana Boršková ha studiato presso la FAMU (Dipartimento di Sceneggiatura e Drammaturgia) e presso la Sorbonne Nouvelle (Dipartimento di Cinema e Arti Audiovisive). Ha ricevuto il premio Maxim per la migliore sceneggiatura nella categoria studenti per *The Spy Plane over the Territory of Cuba*.

Jana Boršková studied at FAMU (Department of Screenwriting and Dramaturgy) and at Sorbonne Nouvelle (Department of Cinema and Audiovisual Arts). She was awarded the Maxim Prize for the best student screenplay called *The Spy Plane over the Territory of Cuba*.

Filmografia
2018: Passengers
2011: From Cherries to Cherries

JANA BORŠKOVÁ
PASSENGERS

I "passeggeri" del titolo sono ragazzi cresciuti in una casa famiglia: la regista segue le loro storie nel corso degli anni, con grande intimità ci racconta i loro tentativi di costruire una vita diversa e gli scontri con i fantasmi del passato. I protagonisti hanno alle spalle storie familiari drammatiche, si trovano giovanissimi e fragili davanti a sfide, aspettative e ostacoli che appaiono enormi. Il film li segue da vicino, senza edulcorare niente, accompagnando lo spettatore in un mondo duro e contraddittorio, dove gli errori si ripetono all'infinito e la "normalità" sembra un traguardo sempre più lontano. Un film a tratti disperato, che racconta vite segnate dalla marginalità seguendone le lotte, gli amori, le sconfitte e i desideri. (m.m.)

The eponymous passengers are kids who grew up in a foster home: Borskova follows their stories over the years, describing with an intimate touch their attempts to build a different life for themselves as well as how they deal with the ghosts of the past. The heroes of this story come from dramatic family situations; they found themselves faced with huge challenges, expectations, and obstacles. The film director followed them closely, without sugar-coating the story, taking the viewer into a tough, contradictory world where mistakes are repeated ad libitum and the 'normal' seems a mirage. (m.m.)

ANTONIO LONGOBARDI
PIERROT

Un cinema di periferia e il suo proiezionista resistono come un'enclave di un modo di vedere il cinema in via di estinzione: una grande sala, le proiezioni in pellicola, la complicità con il pubblico. Il film ci immerge nel mondo del "Pierrot" e del suo proiezionista, mostrandoci una grande passione per il cinema, per la sua storia e la sua materialità: un incontro che dischiude, per il regista, il rapporto con una visione artigiana del mezzo cinematografico. Il fascino esercitato dal protagonista attrae e cattura la camera, che segue il personaggio e ne ascolta rapito le storie, il racconto di un'età dell'oro del cinema classico che si tinge di epica. (m.m.)

A suburban cinema and its projectionist resist like an enclave of a way of experiencing film that is now on the brink of extinction: a large theater, screenings in actual film, and the feeling of complicity with the audience. The film carries us into the world of the "Pierrot" cinema and of its projectonist, revealing a passion for film, its history, and its material nature. For the film director, it is an encounter that discloses an artisanal outlook of the medium cinema. The main character's charm lures and captures the camera, which follows him and is captivated by his words – the story of a golden age of classic cinema tinged with epic tones. (m.m.)

Italia, 2018, 13', col.

Regia: Antonio Longobardi
Fotografia: Antonio Longobardi
Montaggio: Antonio Longobardi
Suono: Giovanni Linguiti
Produzione: FILMAP - Atelier di cinema del reale

Contatti: Antonella Di Nocera
@: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From FILMAP – Atelier di cinema del reale

Antonio Longobardi ha studiato Cinema, Fotografia e Televisione presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Nel 2015 ha diretto il suo primo corto di finzione, *Scanner*. Nel 2017 ha realizzato il suo primo documentario *Il capitano*.

Antonio Longobardi studied Cinema, Photography and Television at the School of Fine Arts of Naples. In 2015 he directed his first fiction short film, *Scanner*. In 2017 he directed his first documentary short film *Il capitano*.

Filmografia
2018: Pierrot
2017: Il capitano
2015: Scanner
2014: Volti
2012: Peppe C

Rep. Ceca, 2017, 5', col.

Regia: Daria Kashcheeva
Fotografia: Daria Kashcheeva
Montaggio: Daria Kashcheeva
Suono: Daniela Vaníčková
Produzione: FAMU

Contatti: Alexandra Hroncová
@: alexandra.hroncova@famu.cz

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dalla | From Famu

Daria Kashcheeva si è formata come sound designer a Mosca. Il suo primo film in stop motion le ha permesso entrare come studentessa nel Dipartimento di Animazione della FAMU. Il suo film *To accept* ha vinto l'International Nespresso Talents Contest 2017 a Cannes.

Daria Kashcheeva was trained in Moscow as sound designer. Thanks to her fist stop motion film she was accepted in the Animation department of FAMU. Her film *To Accept* won the International Nespresso Talents Contest 2017 in Cannes.

Filmografia
2017: Prague. A foreigners' perspective
In a Dupster
To Accept
2016: Before The Wind

DARIA KASHCHEEVA

PRAGUE A FOREIGNERS PERSPECTIVE
PRAHA OČIMA CIZINCŮ

Praga raccontata da una prospettiva insolita, quella degli stranieri che ci vivono e che, come in uno specchio deformato, ne restituiscono gli aspetti imprevisti e meno evidenti. Un mosaico di punti di vista che descrivono la complessità e le contraddizioni della città, ma anche le esperienze comuni a ogni storia di migrazione: dallo scoglio della lingua ai vantaggi che offre il paese, dagli episodi di xenofobia alla fascinazione per i locali e la loro cultura. Grazie al linguaggio dell'animazione la regista trasforma le parole dei protagonisti in immagini, persone e luoghi, dando vita a una Praga inedita, una città creata a partire dalle loro esperienze e dalle loro emozioni. (m.m.)

Prague is told from an usual point of view, i.e. the foreigners who live in the city and describe its unexpected, less obvious aspects as if through a fun-house mirror, putting together a mosaic of points of view that depict its complexity and contradictions as well as the experiences in common with any other migration – from the language barrier to the advantages offered by the country, passing through xenophobic events but also the charm of its culture and its night clubs. Resorting to the language of animation, Kashcheeva transforms her characters' words into images, persons, and places, breathing life into an unseen Prague, a city created out of foreigners' experiences and emotions (m.m.)

Italia, 2018, 26', col.

Regia: Jacopo Benini, Elettra Irene Borchi, Francesco Di Gioia, Federico Di Leo
Fotografia: Jacopo Benini, Elettra Irene Borchi, Francesco Di Gioia, Federico Di Leo
Montaggio: Jacopo Benini, Elettra Irene Borchi, Francesco Di Gioia, Federico Di Leo
Suono: Jacopo Benini, Elettra Irene Borchi, Francesco Di Gioia, Federico Di Leo
Produzione: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti: Germana Bianco
@: g.bianco@fondazionemilano.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti"

Jacopo Benini lavora come art director e videomaker.

Jacopo Benini is an art director and videomaker.

Elettra Irene Borchi è laureata in antropologia culturale, si occupa di ricerche sul patrimonio culturale e insegna.

Elettra Irene Borchi studied anthropology, she works in the field of cultural heritage and is a teacher.

Francesco Di Gioia si occupa di progettazione grafica e video editing.

Francesco Di Gioia is a graphic designer and a video-editor.

Federico Di Leo ha studiato design d'interni e lavora come videomaker.

Federico Di Leo studied interior design and works as videomaker.

JACOPO BENINI, ELETTRA IRENE BORCHI, FRANCESCO DI GIOIA, FEDERICO DI LEO

TEMPI DI GHISA
CAST IRON DAYS

Il film si apre sulle immagini di un vhs di introduzione al body building, che ci mostra i corpi estremamente muscolosi dei campioni italiani; piú di trent'anni dopo ritroviamo uno dei protagonisti del video, il body builder Dino Fumagalli, nella sua palestra in Brianza. Insieme alla moglie, Dino ha dedicato la vita alla fisioculturismo e i suoi muscoli sfidano l'avanzare dell'età. Il protagonista si racconta, evocando com'è nata la sua ossessione con il body building – la fede profonda nell'esercizio come strumento per plasmare il corpo (e la vita) dei propri desideri. Mischiando immagini del passato e del presente, il regista indaga questa relazione estrema con il fisico, i fantasmi e i sogni che continuano a alimentarla ancora oggi. (m.m.)

The film opens on the images from a bodybuilding workout videotape, showing the very muscly bodies of Italian champions. Thirty years later, we meet one of the video's most prominent figures, bodybuilder Dino Fumagalli, in his gym in Brianza. Along with his wife, Dino has devoted his life to bodybuilding, and his muscles challenge aging. He tells his story, recalling how his obsession with bodybuilding came up, along with a profound faith in exercise as a tool to mould the body (and life) that you desire. Mixing images from the past and the present, the film director explores this extreme relationship with physicality, the demons, and dreams that still nurture it. (m.m.)

Rep. Ceca, 2017, 10', col.

Regia: Diana Cam Van Nguyen
Fotografia: Diana Cam Van Nguyen
Animazione: Marek Berger, Filip Javora, Diana Cam Van Nguyen, Martina Chwistková, Bára Anna Stejskalová
Montaggio: Edgar Ortiz
Suono: Viera Marinová
Produzione: Karolína Pojarová

Contatti: Alexandra Hroncová
@: alexandra.hroncova@famu.cz

Dalla | From Famu

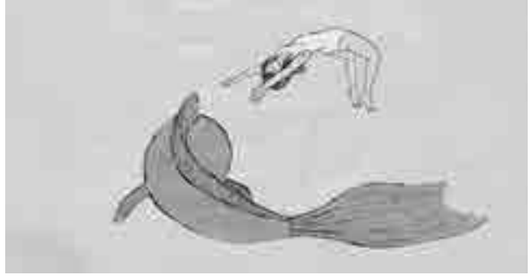
Diana Cam Van Nguyen è nata in Repubblica Ceca. Ha fatto tirocinii a Birmingham e Lione, ha realizzato una residenza artistica a Vienna. È studentessa del Dipartimento di Animazione della FAMU. Il suo film di diploma, *The Little One* è stato selezionato in numerosi festival e ha vinto vari premi.

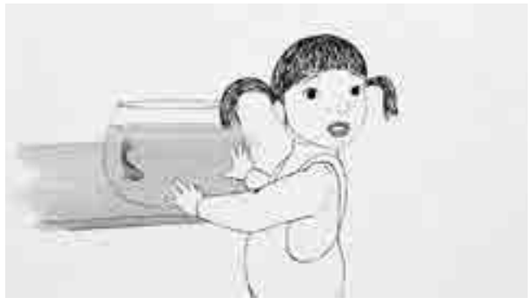
Diana Cam Van Nguyen was born in Czech Republic. She did internships in Birmingham and Lyon and took part in a artistic residency in Vienna. She is a student of FAMU's Department of Animation Film. Her bachelor film *The Little One* was screened at many festivals and won some prizes.

Filmografia
2018: Apart (Spolu Sami)
2017: The Little One (Malà)

DIANA CAM VAN NGUYEN

THE LITTLE ONE
MALÁ





Il film racconta l'integrazione in un paese nuovo e sconosciuto che finisce per diventare il luogo dove sentirsi a casa, attraversando i problemi con la lingua, i pregiudizi degli autoctoni, la relazione con le radici e cultura di origine. L'immigrazione vista attraverso gli occhi di una bambina vietnamita, in un lungo flashback che ricostruisce la sua storia dall'arrivo in Repubblica Ceca fino a un momento di svolta, alle soglie dell'età adulta. La regista affronta la questione dell'identità con delicatezza, l'animazione diventa uno strumento per descrivere dall'interno i processi complessi e misteriosi dell'appartenenza. (m.m.)

The film describes integration in a new, unknown country which ends up by feeling like home, touching on themes such as tackling a new language, the prejudices of natives, and nurturing a relationship with one's roots and culture of origin. Immigration is seen from the point of view of a little girl from Vietnam in a long flashback that reconstructs her story from her arrival in the Czech Republic to the turning point of entering adulthood. The film director deals with the identity issue with a sensitive approach and animation becomes a tool to describe the complex, mysterious processes of belonging from within. (m.m.)

Italia, 2018, 31', col.

Regia: AA. VV.
Fotografia: AA. VV.
Montaggio: Giuseppe Bisceglia, Valeria Civardi, Andrea Settembrini
Suono: AA. VV.
Produzione: Scuola Holden

Contatti: Sara Benedetti
@: sara.benedetti@scuolaholden.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Scuola Holden

AA. VV.

TORINO 24

Una sinfonia urbana intorno alla città di Torino, dall'alba fino al calare della notte: un mosaico di luoghi, situazioni, incontri, danze. Vite quotidiane, eventi apparentemente banali, mestieri diversi e ricordi del passato descrivono i molteplici livelli di una città contemporanea di grande vitalità. Frammenti di una metropoli che, ricomposti nel montaggio, creano un affresco della complessità della vita urbana e delle storie che la animano. Il film collettivo costruisce un ritratto sfaccettato e caleidoscopico della città, di cui mostra l'incrociarsi e lo sfiorarsi di infiniti mondi paralleli, ognuno autonomo e allo stesso tempo connesso agli altri da legami invisibili. (m.m.)

A city symphony on Turin, from dawn till night: a mosaic of places, situations, encounters, and dances. Daily lives and apparently trivial events blend with pictures of different trades and remembrances of the past, describing the various levels of a contemporary city filled with vitality through the fragments of a metropolis that, pieced together in the editing, compose a canvas of the complexity of urban life and the stories that animate it. This collective film puts together a multi-faceted, kaleidoscopic portrayal of the city capturing infinite parallel worlds that intersect and brush against each other, autonomous entities yet connected to each other through invisible ties. (m.m.)

HABITAT

Be' jam be et cela n'aura pas de fin

HABITAT

DI SILVIO GRASSELLI

Il concetto di habitat definisce l'insieme delle relazioni tra gli individui di una specie e gli elementi principali che caratterizzano l'ambiente in cui la specie vive. Il pianeta che abitiamo è la forma che contiene e circoscrive il complesso di rapporti e relazioni che preludono alla vita, la consentono, la costituiscono; è l'archivio delle tracce prodotte dal nostro passato e l'orizzonte che descrive il profilo possibile del nostro futuro. L'animale uomo sembra essere inevitabilmente il metro secondo il quale misurare questo denso insieme di componenti e di fenomeni, ma uno sguardo prolungato sulle cose intorno a noi - dalle macro dinamiche all'universo dell'infinitamente piccolo - sembra suggerire un ribaltamento del punto di vista, svelando la continuità che lega la materia della quale siamo fatti con l'ambiente che ci circonda. Dodici film come dodici postazioni d'osservazione e avvistamento, dodici laboratori di studio, dodici racconti che esplorano il presente dai quattro punti cardinali, sul piano del visibile e su quello dell'invisibile, dall'alto e dal basso, sopra e sotto terra, scavando nel passato e proiettandosi verso il futuro in una sorta di registrazione sismografica delle vibrazioni che agitano il nostro mondo. Il cinema - che è prima di tutto e sempre di più arte del montaggio di tempi e di frammenti percettivi - viene scelto e impiegato, secondo la migliore tradizione del documentario, per costruire discorsi complessi che superano, disponendoli uno dentro l'altro, la mera dimensione documentale, la costruzione narrativa, l'istanza politica e quella speculativa, trovando ogni volta una forma diversa che ecologicamente si pensa in relazione con il mondo in cui viene lanciata. Così questi film testimoniano, raccontano analizzano e riflettono su dodici situazioni che rappresentano l'essere umano nell'interazione con il suo ambiente: un'interazione che distrugge e trasforma, che crea o più semplicemente contempla con stupore il fitto intrico di forze che governa il pianeta che abita.

HABITAT

BY SILVIO GRASSELLI

The concept of Habitat defines the set of relationships between individuals of a species as well as the most important elements that characterize the environment in which said species lives. The planet we inhabit is the form that contains and circumscribes the complex of rapports and relationships that prelude life, enable it, constitute it; it is the archive of the traces left by our past and the horizon that outlines our possible future. The human animal seems to be the inescapable yardstick of this dense set of components and phenomena. However, an attentive look at the things that surround us – from macro-dynamics to the universe of the infinitely small – seems to point toward a reversal of point of view, exposing the continuity between the stuff we are made of and the world around us. This section presents twelve films, like twelve observation posts, twelve laboratories, twelve narratives to record sightings and explore the present from all four cardinal directions, on the level of the visible and the invisible, from below and from above, above and under the ground, digging in the past and projecting onto the future as if a seismograph picked up the vibrations that are shaking our world. Cinema – first and foremost an art of editing times and fragments of perception – is chosen and used, in the best documentary tradition, to construct complex discourses that exceed the mere documentary dimension. In fact, the latter is nestled along with narrative construction and political and speculative issues, thus finding every time a different form that ecologically thinks itself in connection with the world in which is presented. These films testify to, depict, analyse, and reflect on twelve situations that represent the human being interacting with their environment. This interaction destroys and transforms, creates or, more simply, contemplates with amazement the thick tangle of forces ruling the planet that it inhabits.

Canada, 2018, 58', col.

Regia: Marie Tavernier
Fotografia: Pierre Linguanotto, Maciek Hamela
Montaggio: Nadine Verdier
Suono: Marie Tavernier
Produzione: Macalube Films

Contatto: Eric-John Bretmel
@: ejb@neuf.fr

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Marie Tavernier lavora come regista, sceneggiatrice, direttrice della fotografia, redattrice.

Marie Tavernier works as a director, screenwriter, director of photography, editor.

Filmografia
2018: À ma mesure
2014: Les Messagers
2009: Délaissé
1998: 24 heures pour Paris

MARIE TAVERNIER

À MA MESURE

In Francia i due terzi della produzione energetica complessiva provengono dalle centrali nucleari. Chi ci lavora, anche solo come addetto alle pulizie, vive un'esistenza costantemente definita dalla misura di una forza invisibile: il tempo trascorso all'interno dell'impianto, la radioattività presente negli ambienti di lavoro poi registrata dentro e intorno ai corpi dei lavoratori, le percentuali di rischio implicate in una specifica procedura o anche solo nel tempo d'esposizione all'irradiazione. Il film s'inoltra lungo la perigliosa strada del racconto dell'invisibile, esplorando la morte impalpabile che ancora abita l'area deserta di Chernobyl, raccogliendo le voci di chi quel rischio invisibile lo ha fronteggiato tutti i giorni, per molti anni, i racconti di chi ancora convive con un rischio mortale e sfuggente come l'aria che si respira, controllato dalla continua, ossessiva, costante misurazione di parametri aleatori. In questo modo la convivenza con l'energia nucleare diventa esplorazione intima di emozioni, sogni e incubi, strategie di resistenza quotidiana all'invadenza della morte. (s.g.)

In France, two thirds of the overall power production come from nuclear plants. The lives of those who work there, including minor jobs such as cleaners, are determined by constantly measuring an invisible force, the time spent inside the plant. This measures the radioactivity in the work environments, which is then recorded inside and around the bodies of the employees, and the rate of risk implied by certain procedures or simply by being inside the plant. The film ventures into the perilous road of telling the invisible, exploring the impalpable death that still inhabits the deserted Chernobyl area, recording the voices of those who faced that risk every day, for many years. We listen to the stories of those who still coexist with a deadly, elusive risk – the air they breathe – and are monitored through a constant, obsessive, continuous measurement based on aleatory parameters. The coexistence with nuclear energy becomes an intimate exploration of emotions, dreams, and nightmares – strategies of daily resistance against the invasiveness of death. (s.g.)

MATTHIEU RYTZ

ANOTE'S ARK

I cambiamenti climatici sono ancora e nonostante tutto argomento di dibattito: in molti, i più per interessi economici chiari e diretti, sostengono la sostanziale inconsistenza delle ricerche che dimostrano eccezionali e inedite alterazioni nei fenomeni e nei cicli climatici sul pianeta Terra.
La Repubblica di Kiribati, arcipelago di atolli in Micronesia, viene colpita da una serie di tifoni, cicloni e tempeste che creano danni ingenti, uccido molte persone ma soprattutto rendono evidente il futuro della piccola nazione: il livello degli oceani nel giro di poche decine di anni salirà al punto da inghiottire tutte le isolette della piccola repubblica. Così il presidente Anote Tong inizia una serie di viaggi durante i quali racconta la vicenda del suo paese, incontra capi di stato e diplomatici di spicco, in cerca di soluzioni e di sostegno. Un progetto di proporzioni gigantesche e dal costo molto alto sembra a un tratto aprire una via alla speranza: una società giapponese presenta il progetto per un arcipelago di isole artificiali galleggianti. Così mentre Tong riprende i suoi viaggi e i suoi incontri diplomatici in cerca di fondi e di alleanze, i suoi concittadini iniziano la diaspora nella speranza di trovare una vita più sicura lontano da casa. (s.g.)

Climate change is still, in spite of all, a subject for debate: according to many, most of whom based on clear and direct financial interests, the research that proves exceptional, never-seen alterations in the weather and climate cycles on planet Earth is simply inconsistent.
The Republic of Kiribati, an archipelago of atolls in Micronesia, was struck by a series of hurricanes, cyclones, and storms that not only provoked huge damage and killed people, but made the future of the small nation obvious: in a few decades, the ocean level will increase to the point of swallowing all the islets of Kiribati. As a consequence, President Anote Tong set out on a series of travels during which he tells the story of his country and meets Heads of State and outstanding diplomats in search of solutions and support. A gigantic, unimaginably expensive project seems to offer some hope: a Japanese company has a project of artificial floating islands. And while Tong continues his travels and diplomatic meetings in search of allies, his co-nationals begin their diaspora hoping to find a safer life far from home. (s.g.)

Canada, 2018, 77', col.

Regia: Matthieu Rytz
Fotografia: Matthieu Rytz
Montaggio: Oana Suteu Khintirian, Mila Aung-Thwin
Suono: Sylvain Bellemare
Musica: Patrick Watson
Produzione: Arkar Films
Distribuzione Usa: Rocofilms
Distribuzione italiana: CDI

Contatto: Elena Urbani, CDI
@: elena.urbani@cdi-distribuzioni.it

In collaborazione con Publiacqua

Matthieu Rytz è produttore, curatore, fotografo e regista, ed è anche il produttore dell'evento World Press Photo a Montreal. Antropologo visivo per formazione, da dieci anni la sua passione per la fotografia e l'etnologia lo ha portato in tutto il mondo per fotografare la diversità culturale e umana.

Matthieu Rytz is a producer, curator, photographer and director, and is also the producer of the World Press Photo event in Montreal. A visual anthropologist by training, for ten years his passion for photography and ethnology has led him across the globe to photograph cultural and human diversity.

Filmografia
2018: Anote's Ark

Malta, 2017, 4', col.

Regia: Marcelle Abela
Montaggio: Marcelle Abela
Musica: Terry Devine-King, Nick Ingman
Produzione: Avinu Films

Contatto: Avinu Films
@: avinufilms@gmail.com

Marcelle Abela oltre ad *Aurora* è autrice dei corti *Pillars of Creation* (2018), *Divine Beauty* (2018), *Materre* (2017), tutti selezionati in numerosi festival internazionali.

Marcelle Abela together with *Aurora* has directed the shorts *Pillars of Creation* (2018), Divine Beauty (2018), and *Materre* (2017), all selected for international festivals.

MARCELLE ABELA

AURORA

Una questione di punto di vista. Montando i materiali girati dalla Nasa intorno e durante la missione della ISS - Stazione Spaziale Internazionale -, Marcelle Abela scopre la bellezza del nostro pianeta guardandolo attraverso gli occhi degli astronauti, dalla siderale lontananza di chi è sopra, fuori, più in alto e più distante di tutto e di tutti. Così la Terra ricompare in un'apparizione che ne rivela la brulicante complessità chiusa in un globo unitario sulla superficie del quale nulla è davvero isolato dal resto, e tutto sembra legato in una fitta trama di costanti movimenti. (s.g.)

Everything depends on the point of view. Through the editing of NASA footage from the mission ISS - International Space Station, Marcelle Abela discovers the beauty of our planet by watching it through the eyes of the astronauts, at the sidereal distance of someone who is high above, outside, higher and farther than anything and anyone. The Earth reappears like an apparition would do, thus revealing the swarming complexity encapsulated in a single globe; on its surface, nothing is isolated from the whole; everything seems connected in a thick texture of constant movements. (s.g.)

EMMA DAVIE, PETER METTLER

BECOMING ANIMAL

Un viaggio a tre voci dentro il nostro corpo animale, dentro le sue percezioni animali, i suoi sensi, le sue relazioni con l'ambiente che lo circonda. E poi fuori, verso l'incontro con lo stesso che è altro: il mondo animale che ci guarda e abita lo stesso ambiente, l'incontro con la comune origine ancestrale che ci riposiziona nella sola e unica tela di processi biologici che animano la Terra. Peter Mettler, Emma Davie e il filosofo performer David Abram ci conducono dentro l'esperienza di uno sguardo intensivo sul regno animale, spinto fino al punto di un rovesciamento del punto di vista, il punto in cui è l'essere umano a diventare altro, percepito e osservato dall'insieme della vita biologica sul suo pianeta alla quale troppo facilmente dimentica di appartenere. Film saggio, film esperienza e film performance si intrecciano nella riflessione poetica di tre autori che scelgono, ancora una volta, d'immergersi nelle zone profonde e ancestrali della propria percezione usando il cinema come scandaglio e al contempo come strumento linguistico ed espressivo che – muovendosi tra razionale e irrazionale – conduce i tre verso la riemersione alla superficie di un senso evidente. (s.g.)

A three-voiced journey inside our animal body, its animal perceptions, senses, and relationships with the environment that surrounds it. And then out, encountering the 'same' that is the 'other', i.e. the animal world that looks at us and lives in the same environment. It is an encounter with our shared ancestral origins that repositions us in the single, unique web of biological processes that animate Earth. Peter Mettler, Emma Davie, and philosopher-performer David Abram guide us in the experience of an intensive contact with the animal kingdom, that goes as far as to reverse the point of view: a point where the human being becomes the other, perceived and observed by the complex of biological life on the planet (which we easily forget we belong to). Essay film, experience film, and performance film are interwoven in the poetic reflection of three authors who chose once again to immerse themselves in the profound, ancestral zones of their perception. To do so, they use cinema both as a scanning device and as a linguistic, expressive instrument that – swinging between rational and irrational – brings back the three to the surface of an obvious meaning (s.g.)

Svizzera, Gran Bretagna, 2018, 77', col.

Regia: Emma Davie, Peter Mettler
Fotografia: Peter Mettler
Montaggio: Peter Mettler, Emma Davie
Suono: Jacques Kieffer, Peter Mettler
Musica: AtomTM, Thomas Tallis, Gregorio Allegri, Frank Bretschneider a.o.
Produzione: Maximage, SDI Productions Ltd, Creative Scotland, Schweizer Radio und Fernsehen SRF
Distribuzione: Maximage Filmproduktion gmbH

Contatto: Cornelia Seitler
@: cseitler@maximage.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Peter Mettler è un cineasta canadese molto noto. Tra i suoi film: *The Top of His Head* (1989), *Tectonic Plates* (1992) e *Picture of Light* (1994).

Peter Mettler is a very well known canadian filmmaker. Among his films: *The Top of His Head* (1989), *Tectonic Plates* (1992) and *Picture of Light* (1994).

Emma Davie è una regista conosciuta per *Becoming Animal* (2013), *I Am Breathing* (2012), *Soliloquy* (2012).

Emma Davie is a filmmaker know for *Becoming Animal* (2013), *I Am Breathing* (2012), *Soliloquy* (2012).

Francia, Svizzera, 2017, 85', col.

Regia: Caroline Parietti, Cyprien Ponson
Fotografia: Caroline Parietti, Cyprien Ponson
Montaggio: Alix Lumbreras
Suono: Caroline Parietti, Cyprien Ponson
Musica: Tepeket Agan
Produzione: Les Obliques
Distribuzione: DAWAI DAWAI

Contatto: DAWAI DAWAI
@: contact@dawaidawai.net

Caroline Parietti ha studiato al Master Créadoc per la produzione di documentari all'Università di Poitiers, Angoulême (Francia). *BE' JAM BE et cela n'aura pas de fin* è il suo primo lavoro da regista.

Caroline Parietti studied at the Master Créadoc for the production of documentaries at the University of Poitiers, Angoulême (France). *BE 'JAM BE et cela n'aura pas de fin is* is her first film as a director.

Cyprien Ponson ha compiuto gli studi cinematografici e audiovisivi a Lione e al Master Créadoc per produzione di documentari all'Università di Poitiers, Angoulême (Francia). *BE' JAM BE et cela n'aura pas de fin* è il suo primo lavoro da regista.

Cyprien Ponson has completed his film and audiovisual studies in Lyon and then at Créadoc Master in documentary production at the University of Poitiers, Angoulême (France). *BE 'JAM BE et cela n'aura pas* de fin is his first film as a director.

CAROLINE PARIETTI, CYPRIEN PONSON

BE' JAM BE ET CELA N'AURA PAS DE FIN
BE' JAM BE THE NEVER ENDING SONG

Una canzone senza fine è la litania con la quale i Penan – popolazione un tempo nomade abitante delle foreste del Borneo, in Sarawak – raccontano il loro destino: una volta cacciatori erranti, sono diretti ormai verso un futuro apocalittico a causa della distruzione della foresta vergine che abitano e della sua riconversione a fini industriali. Si trovano così a fronteggiarsi da una parte il sedimento ricco e denso di un tempo lungo, la biodiversità di un habitat integro, le tradizioni di un piccolo e antico popolo – solo parzialmente toccato dall'indottrinamento occidentale –, dall'altra l'inarrestabile devastazione che avanza senza giudizio, dilapidando con un solo rapido passaggio il patrimonio naturale e culturale dei Penan e di altri come loro, cancellando le loro tracce, radendo al suolo l'intricato reticolo di equilibri biologici e patrimoni immateriali. In mezzo la quotidiana, pervicace ancorché fallimentare lotta di alcuni di questi superstiti contro l'annientamento organizzato. (s.g.)

An endless song is the litany with which the Penan – a formerly nomadic population that lives in the forests of Borneo, Sarawak – tell their story: once itinerant hunters, they are bound to an apocalyptic future after the virgin forest they live in has been destroyed and re-used for industrial purposes. Therefore, the rich, long-standing sediment and the biodiversity of an intact habitat as well as the traditions of a small but ancient people (only partially touched by western indoctrination) are faced with an unstoppable devastation that advances carelessly, dilapidating with one passage the natural and cultural heritage of the Penan and others like them. The signs of these peoples are erased, the intricate web of biologic balance and immaterial heritage razed. In-between, some of these survivors fight their daily, dogged, and yet vain battle against organized annihilation. (s.g.)

Svizzera, 2018, 113', col.

Regia: Christian Frei, Maxim Arbugaev
Fotografia: Peter Indergand, Maxim Arbugaev, Vladimir Egorov
Montaggio: Thomas Bachmann, Christian Frei
Suono: Dieter Meyer
Musica: Max Richter, Edward Artemyev
Produzione: ZDF/ARTE, SRF, RSI
Distribuzione: Rise and Shine World Sales

Contatto: Stefan Kloos, Rise and Shine World Sales
@: stefan.kloos@riseandshine-berlin.de

Christian Frei è un regista e produttore cinematografico svizzero. E' stato candidato agli Oscar per il documentario *War Photographer* (2001) ed è considerato come uno dei più famosi e importanti documentaristi del mondo. Tra i suoi lavori: *The Giant Buddhas* (2005), *Space Tourists* (2009), *Sleepless in New York* (2014)

Christian Frei is a Swiss film director and producer. He has been an Oscar nominee for the documentary *War Photographer* and is considered one of the most famous and important documentary filmmakers in the world. Among his works: *The Giant Buddhas* (2005), *Space Tourists* (2009), *Sleepless in New York* (2014).

Maxim Arbugaev è un regista e direttore della fotografia noto per *The Hunters* (2014), *Genesis 2.0* (2018).

Maxim Arbugaev is a director and cinematographer known for *The Hunters* (2014), *Genesis 2.0* (2018).

CHRISTIAN FREI, MAXIM ARBUGAEV

GENESIS 2.0

Sulle remote isole siberiane nel Mar Glaciale Artico squadre di cercatori setacciano il sottosuolo in cerca delle preziose zanne di mammut, custodite per millenni dalla terra e dal freddo, oggi ricercate soprattutto per essere smerciate a caro prezzo sul mercato cinese. Nel frattempo nella vicina Jacuzia si sogna la prima clonazione dell'antenato dell'elefante. Quando dalle zone delle ricerche arriva la notizia del rinvenimento di una carcassa di mammut ben conservata, contenente addirittura del liquido ematico, il progetto di una cordata scientifica conduce gli scienziati jacuziani prima in Corea del Sud - presso l'impresa di un genetista caduto in disgrazia e reinventatosi imprenditore della clonazione di consumo - poi in Cina, nel più grande archivio genetico del mondo, pronto a essere sfruttato sul fronte commerciale, oltre che quello militare.
Così la pittoresca epopea dei nuovi cercatori d'oro ai confini del mondo - profanatori dei resti di animali ritenuti sacri - si trasforma improvvisamente nel racconto inquietante di un orizzonte prossimo futuro nel quale il terreno della contesa tra Stati e potentati economici sarà codice della vita. (s.g.)

In the remote Siberian islands of the Arctic Sea, searchers' teams are combing the subsoil to find precious mammoth fangs, buried by dirt and cold for millennia and now much requested on the Chinese market at a sky-high price. Meanwhile, in neighbouring Yakutia, someone is dreaming to perform the first cloning of the elephant's ancestor. The searchers get wind of a news item about the finding of a well-preserved mammoth carcass, that allegedly contains blood fluids. A scientific alliance is constituted to take the Yakut scientists to South Korea first – at a geneticist's in disgrace who recycled himself as entrepreneur of commercial cloning – and then in China, where the biggest genetic archive in the world is located, ready for commercial and military exploitation.
Thus the picturesque epic of the new gold diggers at the end of the world – who desecrate the remains of animals once held for holy – suddenly turns into the troubling narrative of a near-future horizon in which the bone of contention between States and financial powers will be the code of life. (s.g.)

Italia, Vietnam, 2018, 18', col.

Regia: Marco Zuin
Fotografia: Marco Zuin
Montaggio: Marco Zuin
Suono: Roberto Cavallini
Musica: Bottega Baltazar
Produzione: Gruppo Trentino di Volontariato, Altrove Films

Contatto: Altrove Films
@: rcavallini@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Marco Zuin dal 2003 lavora come regista aprendo Videozuma, diventato oggi casa di produzione. Vive in Veneto ma ha realizzato documentari in Tanzania, Kenya, Spagna, Francia, Honduras, Egitto, India. L'idea di sociale è alla base del suo cinema.

Marco Zuin has been working as a director since 2003, founding Videozuma, which has now become a production company. He lives in Veneto but has made documentaries in Tanzania, Kenya, Spain, France, Honduras, Egypt, India. Social issues are at the base of his cinema.

Filmografia
2018: Hoa
2017: Niente Sta Scritto
2015: La Sedia di Cartone
2014: Daily Lydia
2011: Zuggerimenti Poetici

MARCO ZUIN
HOA

In Vietnam la globalizzazione e lo sfruttamento economico delle risorse naturali sta trasformando contemporaneamente il paesaggio e l'orizzonte culturale. Hoa, una giovane donna che fin da bambina ha imparato le virtù curative delle piante secondo la medicina tradizionale vietnamita, s'impegna insieme alla sua famiglia a conservare, praticare e trasmettere un antico sapere che svela il legame diretto tra l'essere umano e il suo ambiente naturale. Così, mentre le società occidentali senza sosta e senza scrupoli seguitano il disboscamento e la cancellazione di un habitat che ogni giorno di più rischia di scomparire, Hoa si aggira per sentieri e radure, raccogliendo, ordinando e conservando frutti erbe e radici sorveglia al contempo la salute, la cultura e il futuro della sua comunità. (s.g.)

In Vietnam, globalization and financial exploitation of natural resources are transforming both landscape and culture. Hoa, a young woman, learned the medicinal virtues of plants as a child, following Vietnamese traditional medicine. Along with her family, she is committed to preserving, practising, and passing down an ancient knowledge based on a direct connection between the human being and natural environment. So while ruthless western companies are ceaselessly carrying out deforestation and the destruction of a habitat that risks extinction more and more each day, Hoa walks about paths and clearings, picking, organizing, and preserving fruits, herbs, and roots. It is a way of looking after the health, culture, and future of her community. (s.g.)

Francia, 2016, 78', col.

Regia: Matthieu Chatellier
Fotografia: Matthieu Chatellier
Montaggio: Daniela De Felice
Suono: Matthieu Chatellier, Nicolas Joly
Produzione: Alter Ego Production, Nottetempo

Contatto: Alter Ego Production
@: info@alterego-prod.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Matthieu Chatellier è un regista francese i cui film hanno partecipato a diversi festival imternazionali. Tra i suoi lavori: *Voir ce que devient l'ombre* (2010) *Doux amer* (2011), *Sauf ici, peut-être* (2013).

Matthieu Chatellier is a French film director whose films have participated in several international festivals. Among his works: *Voir ce que devient l'ombre* (2010) *Doux amer* (2011), *Sauf ici, peut-être* (2013).

MATTHIEU CHATELLIER
LA MÉCANIQUE DES CORPS
BODY MECHANICS

Il corpo umano è una macchina complessa che ripete per ogni individuo un modello universale declinato secondo una variante unica. In un centro specializzato si studiano le amputazioni a gambe e braccia per colmare ogni singola lacuna anatomica costruendo e adattando protesi che replichino la meccanica dell'arto mancante nel tentativo d'imitarne la sua unica armonia. In questo doppio adattamento, in questo studio speculare, da una parte si plasma la materia perché aderisca a un corpo organico e ne ricostruisca un prolungamento efficiente, lavorando come accordatori che cercano la giusta intonazione d'uno strumento ancora anonimo e inerte; dall'altra le menti e i corpi degli amputati esercitano consapevolezza sensoriale e flessibilità fisica perché il simulacro dell'arto perduto, integrato tra le loro ossa e i loro muscoli, inizi a muoversi avvicinandosi il più possibile al punto del perfetto equilibrio. (s.g.)

The human body is a complex machine. Each individual replicates a universal model inflected according to a single variation. In a special centre, experts study leg and arm amputations to bridge any possible anatomical gap. Prosthetics are built and adapted to reproduce the mechanics of the missing limb, trying to imitate its unique harmony. This is a double adaptation, a symmetrical study in which, on one hand, the matter is moulded to adhere to an organic body and become an efficient extension. This kind of work is reminiscent of what piano tuners do, looking for the right tuning in a still anonymous, inert instrument. On the other hand, the minds and bodies of the amputees exercise sensorial awareness and physical suppleness so that the simulacrum of the missing limb, synced with their bones and muscles, begins to move until they get as close as possible to the point of perfect balance. (s.g.)

Finlandia, 2018, 34', col.

Regia: Maija Blåfield
Fotografia: Maija Blåfield, Päivi Kettunen
Montaggio: Maija Blåfield, Nina Forsman
Suono: Olli Huhtanen
Produzione: Häivekuva Oy

Contatto: Häivekuva Oy
Email: info@maijablafield.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maija Blåfield è una regista e video artista che vive a Helsinki, in Finlandia. Nel 2014 ha ricevuto il Premio per la Media Arts dallo stato finlandese e, nel 2017, è stata nominata per il premio Ars Fennica.

Maija Blåfield is a filmmaker and visual artist based in Helsinki, Finland. She was granted the Finnish State Prize for the Media Arts in 2014 and nominated for Ars Fennica award in 2017.

Filmografia
2018: On Destruction and Preservation

MAIJA BLÅFIELD

ON DESTRUCTION AND PRESERVATION
TUHOUTUMISESTA JA SÄILYTTÄMISESTÄ

Cinque storie di decomposizione e resistenza – da una poetica illustrazione sulla sessualità dei funghi a un tour notturno presso le isole Svalbard, passando per un'anguilla eccezionalmente longeva che muore dopo più d'un secolo passato in fondo a un pozzo – tessono i fili impalpabili eppure concretissimi di una riflessione sulle forze che regolano la vita sul nostro pianeta. Una scrittura che procede per associazioni libere indirette ordina in una forma poliedrica astrazioni visive, dialoghi rarefatti, testimonianze raziocinanti. La materia e il pensiero che la osserva, la studia, la trasforma e la trasfigura attraverso la mediazione dello sguardo, sono i due poli tra i quali ondeggia pendolarmene il pensiero della regista, affiorando di quando in quando alla superficie dello schermo come suono discreto della voce, altre volte operando implicitamente come motore del montaggio, principio strutturale e leva principale di un sogno che si fa discorso. (s.g.)

Five stories of decomposition and resistance – from the poetic reconstruction of the sexuality of mushrooms to a night tour to the Svalbard Islands, to an exceptionally long-lived eel that dies after spending more than a century at the bottom of a well – weave the impalpable, but concrete threads of a reflection on the forces that rule life on our planet. By way of free indirect associations, the film creates a multifaceted form of visual abstractions, rarefied dialogues, and ratiocinating testimonies. Matter and the thinking that observes it, studies it, transforms it, and transfigures it through the gaze are the two polar opposites between which the film-maker's approach swings. From time to time, her voice comes to the surface of the screen like a discreet sound, at times implicitly operating as the driving force of editing, structural principle, and main lever of a dream that becomes discourse. (s.g.)

Polonia, Russia, 2016, 19', col.

Regia: Eugeniusz Pankov
Fotografia: Nadezhda Kostygina
Montaggio: Cecylia Pacura
Produzione: Polish National Film School in Lodz, Fundacja Artystyczna Erina B

Contatto: Katarzyna Wilk | Krakow Film Foundation
@: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Eugeniusz Pankov è un regista polacco diplomatosi alla Polish National Film School di Lodz.

Eugeniusz Pankov is a Polish director who graduated from the Polish National Film School in Lodz.

Filmografia selezionata
2017: Kamienne Chleby
2017: Symbiofonia
2015: C'est La Vie
2015: De Profundis
2016: Second Life

EUGENIUSZ PANKOV

SECOND LIFE
DRUGIE ŻYCIE

Come in un romanzo di fantascienza, nella profonda e fatiscente provincia russa, una donna affida la madre quasi centenaria e se stessa alle empiriche alchimie di una piccola società che accoglie salme e cervelli umani per conservarli ibernati dentro silos metallici spartanamente riparati all'interno d'impianti industriali dall'aspetto vetusto, in attesa che in un futuro ipotetico non lontano si approdi felicemente a nuove tecniche di rianimazione e di cura. Nella grigia routine della protagonista, questa promessa di futuro oltre la morte assume il sapore e le dimensioni di una speranza di riscatto e redenzione, la speranza di una vita migliore in un tempo remoto ma possibile: una vita nella quale recuperare, oltre le funzioni vitali, una nuova e più felice relazione con la madre, il sogno scientificamente garantito di un'irraggiungibile compiutezza. (s.g.)

Like in a SF novel, in the depths of the rundown Russian province, a small company that practices empirical alchemies on corpses and human brains is entrusted with a woman's almost centenary mother and the woman herself. They hibernate body parts in metal siloes sheltered inside plain obsolete-looking industrial plants, waiting that, in a not too distant, hypothetic future, new techniques of reanimation and therapy are accomplished. In the grey routine of the main character, the promise of a future beyond death takes on the flavour and dimension of an expected redemption, of a hope in a better life in a remote, but possible time; it would be a life that restores not only the vital functions but also a new and happier relationship with her mother, chasing the scientifically-guaranteed dream of an unattainable wholeness. (s.g.)

Estonia, 2016, 78', col.

Regia: Liivo Niglas
Fotografia: Liivo Niglas
Montaggio: Kaie-Ene Rääk
Produzione: F-Seitse OÜ, OÜ MP DOC

Contatto: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas
@: kaie@fseitse.ee
liivon@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Liivo Niglas è un documentarista ed etnologo estone. Gestisce una società di produzione indipendente, MP DOC, per film documentari antropologici. Ha realizzato film in Siberia, Africa, Asia centrale e Nord America. I suoi film hanno vinto numerosi premi nei festival internazionali.

Liivo Niglas is an Estonian documentary filmmaker and ethnologist. He runs an independent production company, MP DOC, for anthropological documentary films. He has made films in Siberia, Africa, Central Asia and North America. His films have won numerous awards.

Filmografia selezionata
2016: The Land of Love
2015: Journey to the Maggot Feeder
2010: Itelmen Stories
2008: Fish On!
2007: Making Rain
2003: Yuri Vella's World

LIIVO NIGLAS

THE LAND OF LOVE
ARMASTUSE MAA

"È un film documentario sulle renne, il petrolio, la politica e la poesia". Yuri Vella è un poeta, della popolazione Nenet, i nativi della Siberia occidentale. Nel 1992 ha deciso di abbandonare il suo villaggio e iniziare insieme alla moglie un allevamento di renne nella remota taiga siberiana. La "terra dell'amore" è una striscia della tundra, una riserva naturale, dove le renne s'incontrano in autunno per l'accoppiamento. È però anche una zona prediletta dagli operai della Lukoil, che attraversano le rotte delle renne con i rumorosi mezzi pesanti della compagnia petrolifera, cacciano, pescano e addestrano cani disturbando il silenzioso equilibrio dei boschi. Yuri, da molti anni, ostacola in ogni modo la sfacciata, scellerata prepotenza di questi moderni invasori fuori legge, custode solitario della salute di una specie, cantore della resistenza all'avanzata della speculazione russa, agguerrito difensore della cultura della sua gente. (s.g.)

Climate change is still, in spite of all, a subject for debate: according to many, most of whom based on clear and direct financial interests, the research that proves exceptional, never-seen alterations in the weather and climate cycles on planet Earth is simply inconsistent. The Republic of Kiribati, an archipelago of atolls in Micronesia, was struck by a series of hurricanes, cyclones, and storms that not only provoked huge damage and killed people, but made the future of the small nation obvious: in a few decades, the ocean level will increase to the point of swallowing all the islets of Kiribati. As a consequence, President Anote Tong set out on a series of travels during which he tells the story of his country and meets Heads of State and outstanding diplomats in search of solutions and support. A gigantic, unimaginably expensive project seems to offer some hope: a Japanese company has a project of artificial floating islands. And while Tong continues his travels and diplomatic meetings in search of allies, his co-nationals begin their diaspora hoping to find a safer life far from home. (s.g.)

DANIEL ZIMMERMANN

WALDEN

Tredici sezioni ognuna delle quali composta da una sola, lunga inquadratura: un movimento di macchina circolare che si avvolge su se stesso per trecentosessanta gradi. Su questa essenziale modulazione compositiva Daniel Wimmermann fonda il suo film strutturalista che costruisce una critica alle irrazionali, silenziose, invisibili dinamiche dell'economia nel mondo contemporaneo registrando in parti ordinate un unico fondamentale processo: il movimento di una merce. E come nel movimento di un corpo, l'inversione della sua immagine registrata ne rivela ed esplicita le forze meno evidenti, così in questa ripetizione invertita che porta pannelli di legno dalle foreste austriache a quelle brasiliane lungo tredici fasi circolari, si distingue chiara la traiettoria che disegna il progetto scellerato di un'economia slegata dalle risorse che sfrutta, dal loro insieme complesso, dal senso reticolare che sistematicamente calpesta e sovverte. (s.g.)

Thirteen sections, each of which consists of a single, long frame: a circular camera movement that wraps around itself for three hundred and sixty degrees. On this essential modulation Daniel Wimmermann bases his structuralist film that constructs a critique of the irrational, silent, invisible dynamics of the economy in the contemporary world by recording in orderly parts a single fundamental process: the movement of a commodity. And as in the movement of a body, the inversion of its recorded image reveals and explicates its less evident forces, so in this inverted repetition that brings wood panels from the Austrian forests to the Brazilian forests along thirteen circular phases. The trajectory is clearly distinguished. It shows us the nefarious project of an economy disconnected from the resources it exploits, from their whole complex, from the reticular sense that systematically tramples and subverts. (s.g.)

Svizzera, 2018, 106', col.

Regia: Daniel Zimmermann
Fotografia: Gerald Kerkletz
Montaggio: Bernhard Braunstein
Suono: Klaus Kellermann
Produzione: Beauvoir Films, Schweizer Radio und Fernsehen

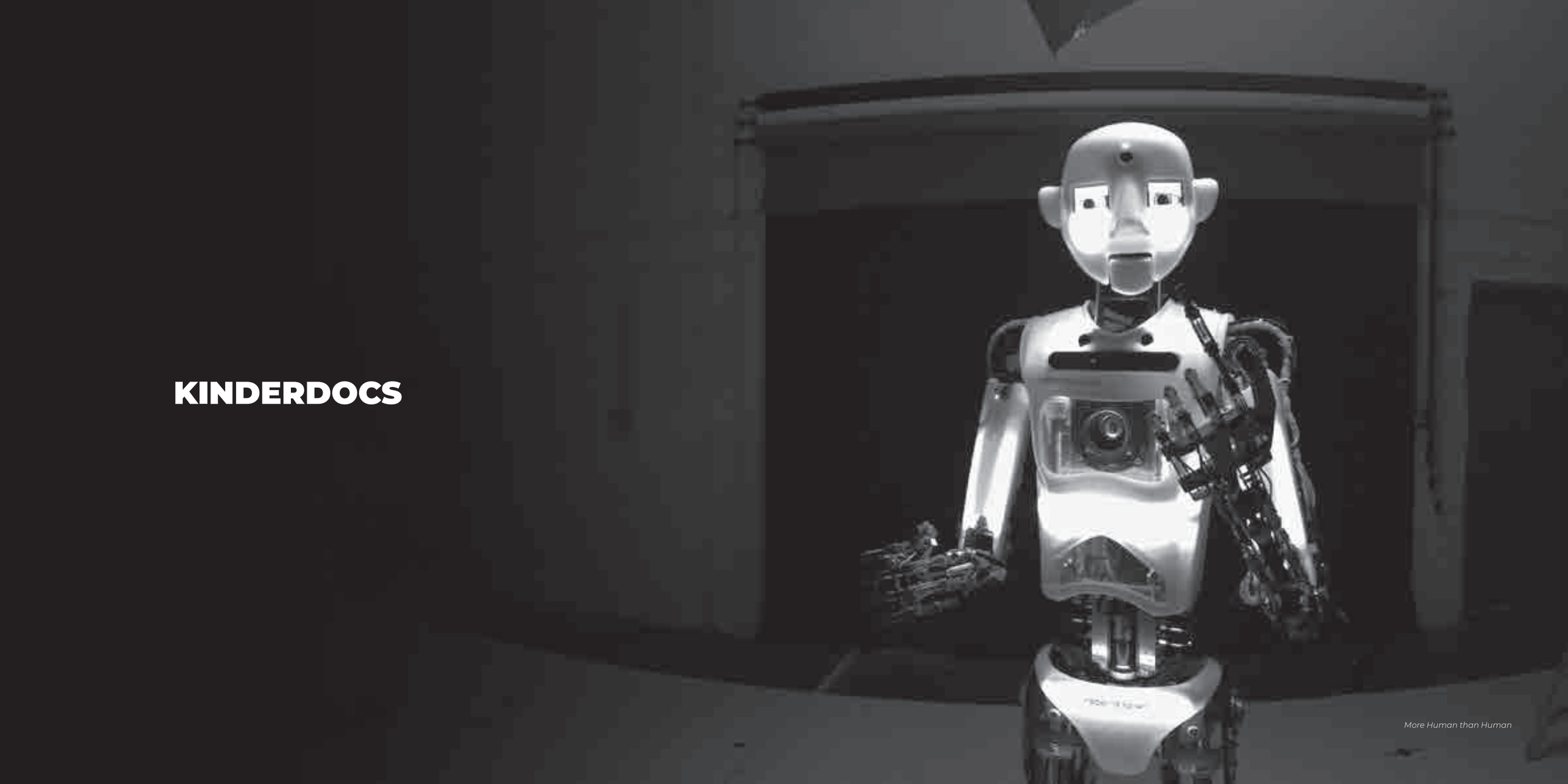
Contatto: Aline Schmid, Beauvoir Films
@: info@beauvoirfilms.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Daniel Zimmermann è un regista svizzero. ha partecipato nel 2005 ha fondato nadaproductions con la coreografa Amanda Piña e lavora da allora come direttore artistico, scrittore e performer.

Daniel Zimmermann is a Swiss filmmaker. In 2005 cofounds nadaproductions with choreographer Amanda Piña and works since then as artistic director, writer and performer.

KINDERDOCS



More Human than Human

KINDERDOCS
DOCUMENTARI PER BAMBINI E GIOVANI SPETTATORI
DOCUMENTARY SCREENINGS FOR CHILDREN AND YOUNG AUDIENCES

KinderDocs è un festival di documentari pluripremiati realizzati per bambini e adolescenti, ma adatti anche a insegnanti e genitori. Scoprite la magia del documentario, fatevi ispirare da storie che ci coinvolgono tutti e, soprattutto, divertitevi! Ciascun film è un racconto di vita di adolescenti, riguardante l'amicizia, la famiglia, l'istruzione, i social media, la creatività, l'arte, la musica, la danza, la migrazione o l'ambiente, ma anche l'occasione per entrare nel mondo variopinto di bambini e ragazzi. Fondato nel 2016 da Dimitra Kouzi, KinderDocs ha inaugurato la terza stagione in Grecia lo scorso ottobre in collaborazione con il Museo Benaki di Atene e il Museo macedone di arte contemporanea di Salonicco con il sostegno dei maggiori festival europei del documentario, fra cui l'IDFA di Amsterdam e il tedesco DOCX!. Per il Festival dei Popoli un onore lanciare questa collaborazione e poter raggiungere e interagire con i piccoli e i giovani di Firenze.

KinderDocs is a documentary festival of award-winning films made for children and teenagers, as well as their friends, teachers, and parents. Discover the magic of documentaries, explore new ways of communication, get inspired by stories we all care about, have fun. Each film is a story on teenage life – friendship, family, education, social media, creativity, art, music, dance, migration, environment – an opportunity to enter the colourful world of kids and teenagers. Founded in 2016 by Dimitra Kouzi , KinderDocs premiered for its third season in October 2018 in Greece, in collaboration with the Benaki Museum (Athens) and the Macedonian Museum of Contemporary Art (Thessaloniki), supported by the biggest documentary festivals in Europe – IDFA (The Netherlands) and DOCX! (Germany). For the Festival Dei Popoli is an honour to host this collaboration and be able to reach out and interact with the children and youth of Florence.

TILDA COBHAM-HERVEY

A FIELD GUIDE TO BEING A 12-YEAR-OLD GIRL

Il dodici diventa un numero magico. Sicure di sé, delle ragazze dodicenni ci descrivono chi sono e che cosa pensano, sentono, e desidererebbero cambiare nel mondo. Per tutti quelli che hanno dodici anni, per chi li sta per compiere, e per coloro che hanno superato quella soglia.

Twelve becomes a magical number. Twelve twelve-year-old girls give a confident performance about who they are and what they think, feel, and want to change about the world. For everyone who is twelve, will become twelve or has been a twelve-year-old.

Australia, 2017, 20', col.

ETA' 11+

Regia: Tilda Cobham-Hervey
Fotografia: Bryan Mason
Montaggio: Bryan Mason
Musica: Harry Covill
Produzione: Closer Productions

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tilda Cobham-Hervey è un'attrice e regista australiana, conosciuta per *One Eyed Girl* (2013), *52 Tuesdays* (2013) e *Fucking Adelaide* (2017).

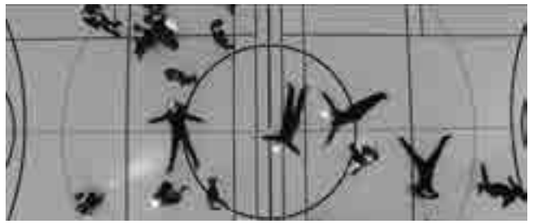
Tilda Cobham-Hervey is an actress and director, known for *One Eyed Girl* (2013), *52 Tuesdays* (2013) and *Fucking Adelaide* (2017).

CAMILLE BUDIN

CHILDREN OF THE UNIVERSE
GRAND ET PETIT

Una scuola elementare delle montagne svizzere si imbarca in un'avventura alla scoperta dei misteri dell'universo, guidata dall'astrofisica Stéphanie Juneau: il Big Bang, la nascita delle stelle, le supernove, i buchi neri, il pianeta Terra. Nel corso di una settimana di laboratori introduttivi all'astronomia, i bambini scoprono che tutte le cose, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, sono collegate fra loro.

A primary school class in the Swiss mountains embarks on an adventure to discover the mysteries of the universe, guided by the astrophysicist Stéphanie Juneau: the Big Bang, the birth of stars, supernovas, black holes, the planet Earth. Over the course of a weeklong introductory workshop on astronomy, the kids discover that every little thing – from the infinitely small to the infinitely large – is connected.



Svizzera, 2017, 52', col.

in collaborazione con INAF – Osservatorio Astrofisico di Arcetri e Associazione Astronomica Amici di Arcetri

ETA' 10+

Regia: Camille Budin
Fotografia: Camille Cottagnoud
Montaggio:
Suono: Gilles Abravanel, Léo Marussich
Musica: Costanza Francavilla
Produzione: Intermezzo Films

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Camille Budin è nata a Parigi e dal 2004 vive e lavora a Zurigo come regista e direttore della fotografia.

Camille Budin was born in Paris and since 2004 lives and works in Zurich as film director and cinematographer.

KIM BRAND

HELLO SALAAM
HALLO SALAAM

Le madri di due preadolescenti, Merlijn e Sil, fanno le volontarie a Lesbo. Nel corso delle vacanze, i ragazzi le raggiungono sull'isola per constatare come i loro coetanei vivono l'esperienza di essere profugo.

The mothers of pre-teens Merlijn and Sil are doing voluntary work on Lesbos. During their school vacation, the boys travel to Lesvos to see with their own eyes how the refugees their age are coping.

Paesi Bassi, 2017, 16', col.

Regia: Kim Brand
Fotografia: Reinout Steenhuizen
Montaggio: Luuk van Stegeren
Suono: Jillis Schriel
Produzione: Een van de jongens

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Kim Brand si è laureata alla Utrecht School of the Arts nel 2009 dopo aver completato il suo cortometraggio *The Care Factory*. Tra gli altri suoi film, *Among Women*, selezionato in numerosi festival internazionali tra cui il Festival dei Popoli e *Hello Salaam*.

Kim Brand graduated from the Utrecht School of the Arts in 2009 after completing her short documentary *The Care Factory*. Her other films include *Among Women*, which was selected at many international festivals, among which Festival dei Popoli and *Hello Salaam*.

MARI BAKKE RIISE

KAYAYO THE LIVING SHOPPING BASKETS

In Ghana, centomila bambine e ragazze a partire dai sei anni di età si guadagnano da vivere trasportando merci collocate in ceste sulla testa. In questo film, la storia di Bamunu, una bimba di otto anni.

In Ghana, about 100,000 girls from the age of six work as living shopping baskets. This is the story of eight-year-old Bamunu.

Norvegia, 2016, 32', col.

Età 10+

Regia: Mari Bakke Riise
Fotografia: Christopher Fornebo, Karine Fosser
Montaggio: Ane Hesla, Marianne Winger, Minde
Suono: Frode Løes Hvatum
Musica: Filip Eidsvåg
Produzione: Integral Fimls

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mari Bakke Riise lavora nel settore cinematografico e televisivo da oltre dieci anni. Ha iniziato come montatrice ma negli ultimi otto anni ha lavorato come regista. Ha diretto diverse produzioni televisive e documentari.

Mari Bakke Riise has worked in the film and television business for over ten years. She started as an editor but has worked as a director for the last eight years. She has directed several television productions and documentary films.

EEF HILGERS

MY DEAREST F#CKING PHONE
LIEVE K#TTELEFOON

Come molte ragazze adolescenti, Claudia ha un intenso rapporto di amore-odio con il proprio cellulare. Insieme a lei ci immergiamo nel mondo che ha creato, un mondo virtuale fatto di preferenze e like di Facebook.

Like many teenage girls, Claudia has an intense love-hate relationship with her smartphone. Together with Claudia, we dive into the world she has created, a virtual world consisting of her preferences and Facebook Likes.

Paesi Bassi, 2014, 18', col.

ETA' 12+

Regia: Eef Hilgers
Fotografia: Myrthe Mosterman, Christian Paulussen
Montaggio: Daan Wijdeveld
Suono: Jillis Schriel, Erik Schuring, Erik Griekspoor
Produzione: Een van de jongens

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Eef Hilgers è una regista olandese emergente conosciuta anche per *Just a Girl You Know* (2012).

Eef Hilgers is an emerging Dutch Filmmaker known also for *Just a Girl You Know* (2012).

TESSA LOUISE POPE

MY HAPPY COMPLICATED FAMILY

Il tema della famiglia moderna viene qui trattato in modo non convenzionale e insolitamente ottimistico. Gli adolescenti Isa e Dylan parlano in termini entusiastici delle doppie famiglie di cui sono ora parte, di madri in più e di matrigne, di padri donatori, di fratelli e sorelle acquisite.

The theme of modern family, in an unconventional, unusually optimistic way. Teenagers Isa, Dylan, speak excitedly about the double families they are now part of, about extra mothers and stepmothers, donor fathers, half-brothers and stepsisters.

Paesi Bassi, 2017, 17', col

ETA' 12+

Regia: Tessa Louise Pope
Fotografia: Roy van Egmond, Marc Slings
Montaggio: Fatih Tura
Suono: Regard Ibrahim
Musica: Hans Nieuwenhuijsen
Produzione: Ilse van Gelder for HazazaH Pictures

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tessa Louise Pope è una giovane cineasta olandese. Figlia di una psicologa e di un regista, ha trovato la combinazione scegliendo la professione di regista di documentari. È autrice di numerosi cortometraggi tra cui: *The Origin of Trouble*.

Tessa Louise Pope is a young Dutch filmmaker. As a daughter of a psychologist and a filmmaker, she found the ultimate combination in the profession of documentary filmmaking. She is author of several short films among which: *The Origin of Trouble*.

TOMMY PALLOTTA, FEMKE WOLTING

MORE HUMAN THAN HUMAN

Quali sono le promesse e le conseguenze dell'intelligenza artificiale nel mondo di oggi? In questo documentario i registi si misurano con il complesso ruolo dell'intelligenza artificiale, mentre tentano di costruire un robot in grado di sostituirli come registi. Riusciranno le nostre creazioni, infinitamente più sveglie di noi, sempre interconnesse, se non addirittura autoconsapevoli, a rendere obsoleta l'umanità?

What are the promises and consequences of artificial intelligence in today's world? In this feature-length documentary, the filmmakers explore the complex role of artificial intelligence and also attempt to build an intelligent robot to see if it can replace them as film directors. Will our creation, infinitely smarter, interconnected and possibly self-aware, render humanity obsolete?

Paesi Bassi, 2017, 79', col

ETA' 12+

Regia: Tommy Pallotta, Femke Wolting
Fotografia:Guido van Gennep NSC
Montaggio: Chris van Oers
Suono: Eddy de Cloe
Musica: Harry Waters
Produzione: Submarine Amsterdam

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tommy Pallotta è un regista americano. Insieme a Femke Wolting è autore del documentario di animazione *Last Hijack*, film di apertura del 55° Festival dei Popoli.

Tommy Pallotta is an american filmmaker. Together with Femke Wolting he directed *Last Hijack* opening film of the 55th Festival dei Popoli.

Femke Wolting è una regista olandese. Insieme a Tommy Pallotta ha diretto il documentario di animazione Last Hijack, film di apertura del 55° Festival dei Popoli.

Femke Wolting is a Dutch Filmmaker. Together with Tommy Pallotta she directed *Last Hijack*, opening film of the 55th Festival dei Popoli.

MIRJAM MARKS

THE GIRL OF 672K

La quindicenne Annegien ha quasi 700.000 follower sui social network, una cifra superiore a quella che molte star di YouTube potrebbero mai sognare. Mentre cerca di tenere insieme la se stessa reale e il proprio personaggio pubblico, altre pressioni sopraggiungono, come l'insistenza dei follower e la possibilità di monetizzare i Like.

Fifteen-year-old Annegien has nearly 700,000 social-media followers – more than most YouTube stars can dream of. As she struggles to reconcile her real and perceived personae, she must also manage the increasing demand from her followers and the pressure to commodify their Likes.

Paesi Bassi, 2015, 18', col.

ETA' 12+

Regia: Mirjam Marks
Fotografia: Wiro Felix, Geluid Bram Meindersma, Hens van Rooy
Montaggio: Patrick Schonewille
Musica: Bram Meindersma
Produzione: Yolande van der Blij

Contatto: Dimitra Kouzi, KinderDocs
@: dimitrakouzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mirjam Marks è un'autrice e regista specializzata nella creazione di contenuti per documentari e serie per i più giovani.

Mirjam Marks is an author and director specialised in content creation for youth documentaries and series.

HIT ME WITH MUSIC!

Betty – They say I'm different

Gran Bretagna, Francia, 2017, 54', col.

Regia: Philip Cox
Fotografia: Philip Cox
Montaggio: Esteban Uyarra
Musica: Gary Welch
Produzione: La Compagnie des Taxis-Brousse, Native Voice Films

Contatto: Giovanna Stopponi
@: giovanna@nativevoicefilms.com

Philip Cox ha creato Native Voice Films nel 1998. Negli ultimi 15 anni ha lavorato sia come regista che come produttore di documentari pluripremiati per la TV e indipendenti, oltre che come direttore della fotografia freelance.

Philip Cox created Native Voice Films in 1998. For the last 15 years he has worked both as a director and producer of award winning broadcast and Indy documentaries as well as a freelance cinematographer.

Filmografia
2017: Betty: They Say I'm Different
2011: Love Hotel
2005: The Bengali Detective
Mbya, tierra en rojo
We Are the Indians

PHILIP COX

BETTY – THEY SAY I'M DIFFERENT

Betty Davis ha cambiato il paesaggio musicale femminile, diceva l'ex marito Miles Davis. La controversa pioniera regina del funk - Madonna prima di Madonna o Prince prima di Prince - irrompe sulla scena degli anni '70 con la sua audace spregiudicatezza diventando un'icona della musica e della moda prima di sparire misteriosamente dalla scena per ben trentacinque lunghi anni.

Betty Davis changed the scene of women's music, said her ex-husband, Miles Davis. The controversial, pioneering queen of funk – almost a Madonna before Madonna, or Prince before Prince – succeeded in the early seventies with a bang, thanks to her boldness and irreverence, becoming an icon of music and fashion before mysteriously bowing out – and staying away for thirty-five years.

Svizzera, USA, Gran Bretagna, 2018, 85', col.

Regia: Sophie Huber
Fotografia: Shane Sigler, Patrick Lindenmaier
Montaggio: Russell Greene
Suono: Matt Betlej, Peter Von Siebenthal, Felix Bussmann
Produzione: Mira Film
In collaborazione con: Eagle Rock Entertainment, Isotope Films, Final Cut USA, BBC Music
Distribuzione: Eagle Rock Entertainment

Contatto: Susanne Guggenberger, Mira Film
@: info@mirafilm.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sophie Huber ha maturato la sua esperienza cinematografica come membro del pluripremiato 'Berlin film collective', per il quale ha co-diretto diversi film prima di dirigere il suo documentario d'esordio, *Harry Dean Stanton: Partly Fiction*, presentato in anteprima al Festival di Venezia del 2012. *Blue Note Records: Beyond The Notes* è il suo secondo documentario.

Sophie Huber gained her filmmaking experience as a member of an award winning Berlin film collective, for which she co-directed several films before directing her debut feature documentary, the critically acclaimed *Harry Dean Stanton: Partly Fiction*, which premiered at the Venice Film Festival in 2012. *Blue Note Records: Beyond The Notes* is Sophie's second documentary.

Filmografia:
2018: Blue Note Records: Beyond The Notes
2012: Harry Dean Stanton: Partly Fiction

SOPHIE HUBER

BLUE NOTE RECORDS: BEYOND THE NOTES

Un viaggio rivelatore, eccitante e ad alto tasso emotivo dietro le scene dell'etichetta discografica Blue Note Records. La Blue Note è stata d'ispirazione fin dal 1939 per generazioni di musicisti in cerca della propria via espressiva. Il film segue l'arco dell'evoluzione della musica, dagli albori del jazz fino all'Hip Hop, attraverso sessioni di registrazione attuali, rari materiali d'archivio e diverse conversazioni con alfieri della casa discografica quali Herbie Hancock, Wayne Shorter e Ambrose Akinmusire. "La storia di Blue Note copre oltre otto decenni e comprende circa un migliaio di dischi. Dietro ogni disco c'è un essere umano, un'espressione del nostro tempo. Attraverso il film vorrei trasmettere la profondità della musica - dell'espressione umana - e quanto essa ci influenzi e sia necessaria". [S. Huber]

A revelatory, thrilling and emotional journey behind the scenes of Blue Note Records. Since 1939, Blue Note has been inspiring generations of musicians in search of individual expression. Through current recording sessions, rare archive material and in talks with Blue Note stars such as Herbie Hancock, Wayne Shorter and Ambrose Akinmusire, the film tells of the dawn of jazz to Hip Hop. "The story of Blue Note spans over eight decades and includes about a thousand records. Behind each record is a human being, an expression of our time. Through the film I would like to transmit the depth of the music – of human expression – and how affecting and necessary it is." [S. Huber]

© Mosaic Records/Michael Cuscuna

Gran Bretagna, 2017, 60', col.

Regia: Christopher Bird
Voce narrante: Bob Harris
Suono: Steve Crook, Kris Fredriksson, Joshua Macrae, Justin Shirley-Smith
Produttori: Simon Lupton, Jim Beach
Produzione: Eagle Rock Films Production
Distribuzione: Eagle Rock Entertainment

Contatto: Peter Worsley, Eagle Rock Entertainment
@: Peter.Worsley@eagle-rock.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Christopher Bird ha lavorato come direttore e montatore per 19 anni. Lavora per la casa di produzione di Kevin Brownlow come montatore e co-regista. Ha montato *Freddie Mercury: The Great Pretender*, vincitore dell' Emmy e del Rose d'Or, oltre a due lungometraggi. Ha anche montato oltre 100 programmi per la BBC e Channel 4 in Gran Bretagna.

Christopher Bird has worked as a director and editor for 19 years. He joined Kevin Brownlow's production company as his editor and co-director. He edited the Emmy and Rose d'Or winning *Freddie Mercury: The Great Pretender*, as well as two feature films. He has also edited over 100 programmes for the BBC and Channel 4 in the UK.

Filmografia
2017: Queen: Rock the World
2005: I'm King Kong: The exploits of Merian C Cooper
Garbo
2004: So Funny it Hurt: Buster Keaton and MGM

CHRISTOPHER BIRD

QUEEN: ROCK THE WORLD

Uno sguardo dietro le quinte del rivoluzionario tour dei Queen negli Stati Uniti nel 1977. Il reporter della BBC, Bob Harris, ottenne all'epoca un accesso esclusivo che gli permise di catturare momenti intimi della band in una fase molto significativa della loro carriera. Tuttavia il film non fu mai completato ed oggi è stato accuratamente restaurato e rivisitato per comporre il ritratto di una dei più grandi gruppi musicali di tutti i tempi. "*Queen: Rock the World* è nato da un documentario abbandonato del 1977. I Queen furono ripresi su pellicola 16mm mentre registravano, provavano, suonavano il loro sesto album, *News of the World*. Ma il film non è mai stato realizzato o completato, e nel corso degli anni gran parte del girato è andato perso o disperso in luoghi diversi. Rintracciando gli elementi superstiti e risincronizzando il più possibile il suono, abbiamo ricostruito i rush originali". [C. Bird]

A backstage of the revolutionary tour of Queen in the U.S. in 1977. BBC reporter Bob Harris was given exclusive access to the tour, which allowed him to capture private moments of the band in a significant phase of their career. However, the film was never completed. Now it has been accurately restored and revisited, offering an extensive portrayal of one of the greatest bands of all time. *"Queen: Rock the World* grew out of an abandoned documentary from 1977. Queen had been filmed recording, rehearsing and touring their sixth album, *News of the World*, on 16mm film. But the film was never put together or completed, and over the years, much of the footage was lost or scattered in different locations. By tracking down the surviving elements and piecing back as much of the sound as possible, the original rushes were rebuilt." [C. Bird]

LYNNE WAKE

QUEEN + BEJART: BALLET FOR LIFE

La straordinaria collaborazione tra i Queen e il coreografo visionario Maurice Béjart portò alla creazione di uno spettacolo di danza sulle musiche dei Queen e di Mozart. Attraverso filmati dietro le quinte della prima di Ballet for Life a Parigi e interviste inedite a Maurice Béjart, il documentario rende omaggio a una generazione di artisti morti di AIDS nei primi anni '90, tra cui Freddie Mercury e il ballerino Jorge Donn. "*Queen and Béjart: Ballet for Life* è la storia del primo balletto integralmente rock. Coreografato da Maurice Béjart sulla musica dei Queen, il balletto ha al centro la perdita di due artisti leggendari, Freddie Mercury e il ballerino Jorge Donn, entrambi morti di AIDS negli anni '90. Béjart ha usato la morte di due artisti di alto profilo per piangere la perdita di una intera generazione di artisti che stavano morendo silenziosamente di questa malattia socialmente stigmatizzata". [L. Wake]

The extraordinary collaboration of Queen and visionary choreographer Maurice Béjart led to create a dance show accompanied by the music of Queen and Mozart. Using backstage videos of the Paris premiere of "Ballet for Life" and clips of never-seen interviews with Maurice Béjart, this documentary pays homage to a generation of artists who died from AIDS in the early nineties, including Freddie Mercury and the dancer Jorge Donn. . "*Queen and Béjart: Ballet for Life* is the story of the first full-length rock ballet. Choreographed by Maurice Béjart to the music of Queen, the ballet has at its heart the loss of two legendary performers, Freddie Mercury and dancer Jorge Donn, both of whom died of AIDS in the 1990s. Béjart used these two high profile deaths to mourn the loss of a generation of artists who were quietly dying of this then socially stigmatised disease." [L. Wake]

Gran Bretagna, 2017, 60', col.

Regia: Lynne Wake
Montaggio: Christopher Bird
Produzione: Eagle Rock Films Production
Distribuzione: Eagle Rock Entertainment

Contatto: Peter Worsley, Eagle Rock Entertainment
@: Peter.Worsley@eagle-rock.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lynne Wake è stata una ballerina del Royal Ballet per 8 anni. Si è poi unita a Photoplay Productions producendo documentari, e contribuendo al restauro di film muti tra cui *Napoleon* di Abel Gance. Ora realizza film sulla danza e dal 2014 lavora al progetto di un film con materiale d'archivio d'archivio: *The Golden Age of British Ballet*.

Lynne Wake was a dancer with The Royal Ballet for 8 years. She then joined Photoplay Productions working on documentaries and on the restoration of silent films including Abel Gance's *Napoleon*. She now makes dance films, and since 2014 has been working on an archival film project, *The Golden Age of British Ballet*.

Filmografia selezionata
2018: Queen and Béjart: Ballet for Life
2017: New Wave Ballet
2013: A Tribute to Rudolf Nureyev
2012: Rites of Passage
An Evening with Anna Pavlova
2010: Come Dance with Me
2007: Dancing in the Dark – the Royal Ballet during the Second World War

USA, 2018, 97', col.

Regia: Matt Tyrnauer
Fotografia: Tom Hurwitz
Montaggio: Morgan Hanner, Jason Hardwick, Andrea Lewis
Suono: Jared K. Neal, George Pereyra, Zach Seivers
Produzione: Altimeter Films, Passion Pictures
Distribuzione internazionale: Dogwoof
Distribuzione italiana: BIM

Contatto: Eleonora Loiacono, BIM
@: eloiacono@bimfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Matt Tyrnauer è uno scrittore, regista, produttore e giornalista pluripremiato i cui film più recenti comprendono *Valentino: The Last Emperor*, presentato in anteprima al Festival del Cinema di Venezia ed è stato nelle nominations come miglior documentario agli Oscar; *Scotty and the Secret History of Hollywood*; *Citizen Jane: Battle for the City*, presentato in anteprima al Toronto International Film Festival 2016; e *Jean Nouvel: Reflections*, presentato in anteprima al New York Film Festival 2016.

Matt Tyrnauer is a writer, director, producer, and award-winning journalist whose recent films include *Valentino: The Last Emperor*, which premiered at the Venice Film Festival and was short-listed for an Academy Award for best documentary feature; *Scotty and the Secret History of Hollywood*; *Citizen Jane: Battle for the City*, which premiered at the 2016 Toronto International Film Festival; and *Jean Nouvel: Reflections*, which premiered at the 2016 New York Film Festival.

MATT TYRNAUER

STUDIO 54

Lo Studio 54 di New York è stato l'epicentro dell'edonismo degli anni Settanta – un luogo che non solo ha ridefinito il concetto di locale notturno ma simboleggia un'intera epoca. I comproprietari, Ian Schrager e Steve Rubell, due amici di Brooklyn che sembravano usciti dal nulla, si trovarono a presiedere all'improvviso a un nuovo genere di società newyorkese. Oggi, 39 anni dopo il taglio del nastro alla celeberrima entrata del locale, questo documentario ci racconta la storia vera del night club più famoso di tutti i tempi. "Vedo Studio 54 come il simbolo più potente di ciò che ora possiamo percepire, a ben vedere, come un mondo perduto, un moderno paradiso perduto. Studio 54 non era solo un nightclub, è diventato un fenomeno internazionale, sinonimo della sua era. Le sue caratteristiche distintive più famose – celebrità, sesso, droghe, discoteca – sono diventate negli anni banchi di nebbia che hanno oscurato la storia, molto più significativa, delle sue origini, le ragioni del suo travolgente successo e il suo crollo finale". [M. Tyrnauer]

Studio 54 in New York was the epicenter of 70s hedonism—a place that not only redefined the nightclub, but also came to symbolize an entire era. Its co-owners, Ian Schrager and Steve Rubell, two friends from Brooklyn, seemed to come out of nowhere to suddenly preside over a new kind of New York society. Now, 39 years after the velvet rope was first slung across the club's hallowed threshold, a feature documentary tells the real story behind the greatest club of all time. "I see Studio 54 as the most powerful symbol of what we now can perceive, with hindsight, as a lost world—a modern paradise lost. Studio 54 was not just a nightclub, it became an international phenomenon, a byword for its era. Its most celebrated distinguishing characteristics—celebrities, sex, drugs, disco—have, over the years, become smoke screens, obscuring the much more significant story of its origins, the reasons for its overwhelming success, and its ultimate collapse." [M. Tyrnauer]

DOCUMENTAMADRID 2019
16TH INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
MAY 2019
documentamadrid.com
MADRID

EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

Tanzania Transit

Spagna, Francia, 2018, 84', col.

Regia: Sofia Escudè, Liliana Torres
Fotografia: Alberto Borque
Montaggio: Sofia Escudé
Suono: Marc Bech, Albert Pipió, Albert Ribas, Gerard Tàrrega
Musica: Joan Pons
Produzione: Valérianne Boué, Bernat Manzano
Distribuzione: Doc & Film

Contatto: Théo Lionel, Doc & Film
@: t.lionel@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Liliana Torres è una scrittrice e regista spagnola, nota per *Family Tour* (2013), *Cites* (2015) e *Anteayer* (2005).

Liliana Torres is a spanish writer and director, known for *Family Tour* (2013*)*, *Cites* (2015) and *Anteayer* (2005).

Sofia Escudè è una montatrice e regista spagnolo. *Hayati* è il suo primo lungometraggio.

Sofia Escudè is a Spanish editor and director. *Hayati* is her first feature film.

SOFIA ESCUDÈ, LILIANA TORRES

HAYATI (MY LIFE)

Nel 2015, il rifugiato siriano Osama Abdul Mohsen e suo figlio furono 'sgambettati' da una giornalista ungherese. Il video dell'incidente scandalizzò il mondo intero e quel gesto divenne il simbolo involontario del trattamento ingiusto verso i migranti. *Hayati* racconta la toccante storia di Osama, della sua famiglia divisa e di altri giovani migranti siriani i cui migliori anni sono stati oscurati dalla guerra. "*Hayati* (la mia vita) è un viaggio umano attraverso le storie dell'esilio siriano. Il particolare dramma di Ossamah è l'emblema della condizione di milioni di rifugiati che si trovano in mezzo a questa guerra (ancora in corso mentre scriviamo queste righe), una lezione su come mantenere viva la speranza e su come l'azione individuale si renda necessaria di fronte all'inazione dei governi europei."

In 2015, the Syrian refugee Osama Abdul Mohsen and his son were insulted and tripped by a Hungarian journalist. The video of the incident shocked the whole world and Osama Abdul unwillingly became the symbol of unfair treatment toward migrants, *Hayati* is the story of not only Osama Abdul, his divided family and other young migrants whose best years have been obscured by the war. "*Hayati* (My Life) is a human journey through the stories of the Syrian exile. The particular drama of Ossamah is the reflection of millions of refugees in the middle of this war (still active as we write these lines), a lesson on how to keep hope alive and how individual action is necessary in the face of the inaction of European governments".

Francia, 2018, 95', col.

Regia: Julien Faraut
Fotografia: Gil de Kermadec
Montaggio: Julien Faraut
Suono: Léon Rousseau
Musica: Serge Teyssot-Gay
Produzione: UFO Production
Con la partecipazione di: Centre National de la Cinématographie (CNC), Région Ile-de-France, CNAP
Distribuzione italiana: I WANTED

Contatto: Anastasia Plazzotta, I WANTED
@: anastasia.plazzotta@feltrinelli.it, anastasia.plazzotta@gmail.com

Julien Faraut è un regista francese famoso per *L'empire de la perfection* (2018), presentato alla Berlinale 2018 e *Un regard neuf sur Olympia 52* (2013).

Julien Faraut is a French director famous for *L'empire de la perfection* (2018), which was presented at the 2018 Berlinale and *Un regard neuf sur Olympia 52* (2013).

JULIEN FARAUT

JOHN MCENROE: IN THE REALM OF PERFECTION
L'EMPIRE DE LA PERFECTION

"Il cinema mente, lo sport no". Con questa massima di Jean-Luc Godard ci immergiamo nel Roland Garros dei primi anni '80, con il numero uno del mondo del tennis: John McEnroe. Un film didattico girato in 16mm rivela i 'problemi di convivenza' tra, da una parte, un campione perfezionista e, dall'altra, arbitri perfettibili, un pubblico avido di spettacolo e una troupe cinematografica che ha deciso di catturare ogni mossa dell'irascibile tennista americano. "Usando filmati in 16mm dell'Institut National du Sport et de l'Education Physique girati durante l'Open di Francia all'inizio degli anni '80, ho cercato di mettere in risalto i momenti di verità che la competizione rappresenta. Ho tentato di mostrare McEnroe come uno sportivo professionista impegnato a realizzare l'unica cosa che veramente gli interessa sul campo da tennis: battere gli avversari. Allo stesso tempo, poiché siamo così condizionati dalle immagini delle trasmissioni televisive, il 16 mm ci trasporta rapidamente nel regno della finzione." [J. Faraut]

"Cinema lies, sport doesn't". This quote from Jean-Luc Godard ushers us into the Roland Garros of the early eighties with the tennis player number one: John McEnroe. An educational 16mm movie reveals the problematic coexistence between a perfectionist champion and perfectible referees, a greedy audience, and a film crew who wanted to capture any move of the ill-tempered American tennis player. "Using 16mm footage from the Institut National du Sport et de l'Education Physique filmed during the French Open in the early 1980s, I tried to highlight the moments of truth that competition represents. I tried to show McEnroe as a professional sportsman working on the only thing he really cares about on the tennis court: beating his opponents. At the same time, since we are so conditioned by the images of television broadcasts, the 16 mm quickly transports us to the realm of fiction. By the images of television broadcasts, the 16 mm quickly transports us to the realm of fiction." [J. Faraut]

Germania, 2017, 89', col.

Regia: Sebastian Winkels
Fotografia: Sebastian Winkels
Montaggio: Frederik Bösing
Suono: Frederik Bösing, Nelson Marca Esprella, Corneille Houssou, Till Passow, Markus CM Schmidt, Johannes Schneeweiß, Niko Tarielashvili, Dominik Schleier, Simeon Pabst, Sabrina Naumann
Produzione: solo:film, Catpics AG, Zazarfilm Ltd.
Distribuzione: New Docs

Contatto: solofilm
@: info@solofilmproduktion.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

In collaborazione con Fondazione Finanza Etica

Sebastian vive a Berlino e lavora come regista indipendente, cameraman, montatore e drammaturgo. I suoi documentari e cortometraggi hanno ricevuto numerosi premi e sono stati proiettati nei festival di Venezia, Rotterdam, San Francisco, New York, Nyon, Melbourne, Lipsia, Monaco e Berlino.

Sebastian lives in Berlin and works as a freelance director, cameraman, editor and dramaturg. His documentaries and short films received numerous awards and were screened at festivals in Venice, Rotterdam, San Francisco, New York, Nyon, Melbourne, Leipzig, Munich and Berlin.

Filmografia selezionata
2017: Talking Money
2015: My Beautiful Life (Don't Swallow Everything)
2007: The Herb Garden of Java
2006: 3 Island Diaries
2003: 7 Brothers
2002: Inside-Outside-Mongolia

SEBASTIAN WINKELS

TALKING MONEY

Uno sguardo dietro le quinte del moderno sistema bancario: dalla Bolivia al Pakistan, dal Benin alla Svizzera, assistiamo a 15 incontri riservati tra clienti e consulenti bancari. Persone di tutti i continenti incontrano i loro consulenti bancari. Tra loro si instaura una relazione d'affari personale: domande, opinioni espresse, dubbi e decisioni da prendere. Il tavolo della consultazione è un palcoscenico per confessioni e messe in scena, un luogo in cui vengono negoziati e scambiati valori e valute. Non è strano discutere di questioni finanziarie altamente personali con una persona che conosci a malapena? "*Talking Money* ha preso forma dalla domanda: diventiamo persone diverse non appena parliamo di soldi? e, se così è, perché accade?. È la stessa cosa ovunque o dipende dall'ambiente culturale che ci ha influenzato? Come affrontiamo l'esperienza del potere lì a quella scrivania? Dieci anni dopo la crisi finanziaria, rimane ancora della fiducia o stiamo solo cercando di ingannarci reciprocamente con il maggior numero possibile di espedienti?" [S. Winkels]

A look behind the scenes of modern banking: from Bolivia to Pakistan, Benin to Switzerland, we take a look at 15 confidential meetings between bank customers and bank consultants. People on all continents meet their bank consultants. A personal business relationship evolves: questions are asked, opinions expressed, doubts discussed and decisions reached. The consultation table is a stage for confessions and masquerades, a place where values are negotiated and currencies exchanged. Isn't it strange to discuss highly personal financial matters with a person you barely know? "*Talking Money* began with the question of whether we might become a different person as soon as we are talking about money, and if so, why that happens. Is it the same everywhere or does it depend on the cultural environment that has shaped us? How do we deal with the experience of power there at that desk? Ten years after the financial crisis, is there still any trust left, or are we just trying to mutually deceive each other with as many tricks as possible?" [S. Winkels]

Paesi Bassi, 2018, 75', col.

Regia: Jeroen van Velzen
Fotografia: Niels van Koevorden
Montaggio: Patrick Minks
Musica: Christiaan Verbeek
Produzione: SNG Film / Studio Nieuwe Gronden
Distribuzione internazionale: Journeyman Pictures

Contatto: Digna Sinke, SNG Film
@: info@sngfilm.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jeroen van Velzen è nato in Olanda e cresciuto in Kenya, India e Sud Africa. Ha studiato cinema alla Dutch Film Academy.

Jeroen van Velzen was born in The Netherlands and grew up in Kenya, India and South Africa. He did his cinema studies at the Dutch Film Academy.

Filmografia
2018: Tanzania Transit
2014: A Goat for a Vote
2012: Wavumba

JEROEN VAN VELZEN

TANZANIA TRANSIT

A bordo di un treno che collega le periferie alla capitale, le vicende di alcuni viaggiatori, immersi in un'umanità vivace, colorata, povera ma piena di dignità, diventano esemplificative di un paese immerso nel cambiamento: la Tanzania. Gli abitanti dei villaggi, profondamente legati alle tradizioni, guardano con sorpresa e un po' di sospetto alle lusinghe della grande città. La fede dei nullatenenti deve superare le tentazioni della superstizione. La vita di una donna sola non è mai facile, a nessuna latitudine. In questo film interamente dedicato al viaggio, il paesaggio che si scorge dai finestrini resta uno dei protagonisti assoluti. (a.l.) "I miei tre protagonisti provengono da angoli diversi della società. Incontrandoli in un mondo condiviso (il treno), voglio mostrare in che modo i vari strati della società si relazionano tra loro e quali sono le diverse strategie messe in atto per la sopravvivenza." [J. van Velzen]

On board a train that links the suburbs of the capital, the stories of a few travellers, immersed in a lively, colourful humankind that is poor but dignified are the emblem of a country at full speed: Tanzania. Villagers – the people most tied to tradition – look amazed and a bit suspiciously at the lures of the big city. The faith of the destitute must overcome the temptations of superstition. The life of a single woman is never easy, at any latitude. In this film, entirely devoted to the travel theme, the landscape seen from the train windows is the leading character. (a.l.) "All three of my protagonists come from different corners of society. By putting them in a shared world (the train), I want to show how different layers of society relate to each other and what the different strategies are for survival." [J. van Velzen]

Svezia, 2017, 83', col.
Regia: Hogir Hirori, Shinwar Kamal
Fotografia: Firas Bakrmani, Shinwar Kamal, Erik Vallsten
Montaggio: Hogir Hirori
Musica: Mohammed Zaki
Produzione: Lolav Media, Ginestra Film
Distribuzione: Dogwoof

Contatto: Luke Brawley, Dogwoof
@: luke@dogwoof.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Hogir Hirori è nato in Kurdistan. E' poi fuggito in Svezia e vive da allora a Stoccolma. Lavora come fotografo freelance, montatore e regista.
Ha una sua società di produzione chiamata Lolav Media.

Hogir Hirori was born in Kurdistan. He then fled to Sweden and lives since then in Stockholm. He works as a freelance photographer, editor and director. He has his own production company called Lolav Media.

Filmografia
2018: The Deminer
2016: The Girl Who Saved My Life
2014: Isis Offer
2007: Hewa Starkast I Sverige

HOGIR HIRORI, SHINWAR KAMAL

THE DEMINER

Le cronache di guerra nascondono, tra le proprie pagine lacerate, anche storie come questa. Nei conflitti contemporanei, segnati da lotte fratricide senza distinzione tra militari e civili, le gesta del Colonnello Fakhir Berwari suonano come un monito alla follia della guerra, concentrandosi su chi, nel compimento del proprio dovere, tenta a proprio rischio di arginare l'ondata di morte e distruzione. Sui campi di mille battaglie, che sono poi le strade e le case martoriate del Kurdistan, Fakhir è divenuto esperto nel disattivare micidiali ordigni esplosivi con il solo ausilio di un gesto deciso e di un'attrezzatura essenziale: un paio di pinze da elettricista. Il nemico, durante la ritirata, ha seminato dietro di sé milioni di trappole innescate. Per piazzarle bastano pochi secondi; riuscire a eliminare il pericolo è invece un lavoro infernale. Quale siano le motivazioni di Fakhir e da dove attinga il proprio inesauribile coraggio è raccontato in questo film, che utilizza immagini riprese dai suoi assistenti nel corso di decine e decine di interventi. (a.l.) "La maggior parte dei filmati sono stati ritrovati nel 2017. Erano tutte riprese amatoriali. Una delle persone addette alle riprese era l'autista di Fakhir. E' ancora un po' scioccato che i suoi video siano finiti in un film". [H. Horori]

War chronicles conceal stories like this too, in-between their torn-up pages. In contemporary conflicts, marked by fratricidal fights without any distinction between military and civilians, the deeds of Colonel Fakhir Berwari serve as a warning against the madness of war, if you care to concentrate on someone who, in the line of duty, tries to stem the wave of death and destruction at his own risk. On the fields of a thousand battles – the martyred roads and houses of Kurdistan – Colonel Fakhir Berwari has become an expert in disarming deadly explosive devices with the only help of a resolute gesture and 'streamlined equipment:' electrician's pliers. On their retreat, the enemy left behind millions of armed mines. Placing minefields takes a few seconds; clearing them is a work from hell. The film explains Fakhir's motivations and sources of inexhaustible courage with the footage filmed by his assistants during dozens of demining interventions. (a.l.) "Most of the footage was found in 2017. The material is shot by mere amateurs. One of the people in charge of filming was Fakhir's driver - he's still a little bit shocked his video is going to appear in a movie". [H. Horori]

LIZ GARBUS

THE FOURTH ESTATE

Poco dopo essersi insediato alla Casa Bianca, Donald J. Trump ingaggiò un duello con i principali mezzi di comunicazione del Paese, definendoli "nemici del popolo" e accusandoli di diffondere *Fake News* sul suo conto. In poco tempo il duello è diventato un conflitto aperto che riguarda il funzionamento stesso della democrazia americana. La regista Liz Garbus decide di raccontare quel delicato momento storico dall'interno della redazione del New York Times. Ha scritto in un articolo uscito sul New York Times: "Volevo fare un film su come i mezzi di comunicazione hanno coperto la presidenza Trump. Eravamo in un momento in cui le regole d'ingaggio fra Casa Bianca e stampa potevano venire alterate in modi che si riscontrano più nei regimi autoritari. Questo era il mio obiettivo. Decisamente un film andrà realizzato, e scommetto che qualcuno lo sta facendo, sulla copertura mediatica delle elezioni, una materia molto complicata e che è importante approfondire. Ma il mio non è quel film lì, il mio è una disamina della copertura mediatica di Trump". [L. Garbus]. Primo di una serie di quattro episodi, "The Fourth Estate" è un film avvincente e necessario, che mostra senza filtri quello che accade nella trincea dell'informazione americana, lì dove il "quarto potere" combatte per rimanere uno strumento della vita democratica. (v.i.)

After taking office in the White House, Donald J. Trump set out to fight the main media of the country, defining them "enemies of the people" and accusing them of spreading Fake News about him. In a short time span, the fight has become an open conflict, that touches directly on how American democracy works. The film director decided to describe that delicate historical moment from within the editorial office of The New York Times. Liz Garbus wrote in an article in The New York Times: "I wanted to make a film about covering the Trump presidency. We were in a moment when the rules of engagement between the White House and the press could change in a way that you could see in authoritarian regimes. That's what I was focused on. There is definitely a film to be made, and I bet they are being made, about the media's coverage of the election. That is very complicated and important for us to understand. That's not this film. This is an examination of covering Trump" [L. Garbus]. The first in a four-episode series, The Fourth Estate is a compelling, necessary work, that exposes without filters what is happening in the trenches of American information, i.e. where the proverbial fourth estate fights to remain one of the instruments of democratic life. (v.i.)

USA, 2018, 90', col.
Regia: Liz Garbus
Fotografia: Wolfgang Held, Thorsten Thielow
Montaggio:Matthew Hamachek, Daniel Koehler, Jawad Metni, Joshua L. Pearson, Karen K.H. Sim
Produttori: Liz Garbus, Jenny Carchman, Justin Wilkes
Produzione: RadicalMedia, Moxie Firecracker Films, Impact Partners
Distribuzione USA: Rocofilms
Distribuzione Italiana: CDI

Contatto: Elena Urbani, CDI
@: elena.urbani@cdi-distribuzioni.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Liz Garbus è una regista e produttrice. Tra i suoi lavori due hanno ricevuto la nomination agli Oscar: *The Farm: Angola, USA* e *What Happened, Miss Simone ?*, che ha aperto il Sundance nel 2015 e ha ricevuto un Emmy Primetime come miglior documentario.

Liz Garbus is a director and producer. Her credits include the Academy Award-nominated films The Farm: Angola, USA and What Happened, Miss Simone?, which opened Sundance in 2015 and went on to receive a Primetime Emmy for Outstanding Documentary or Nonfiction Special.

Filmografia selezionata
2018: The Fourth Estate
A Dangerous Son
2016: Nothing Left Unsaid: Gloria Vanderbilt & Anderson Cooper
2015: What Happened, Miss Simone?
2014: A Good Job: Stories of the FDNY
2012: Robot
Love, Marilyn - I diari segreti
2011: Bobby Fischer Against the World

USA, Canada, 2017, 63', col. e b/n
Regia: Evan Johnson, Galen Johnson, Guy Maddin
Montaggio: Evan Johnson, Galen Johnson
Suono: John Gurdebeke
Musica: Jacob Garchik
Produzione: Extra Large Production
Distribuzione: The Festival Agency

Contatto: Seline Boye, The Festival Agency
@: sb@thefestivalagency.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Evan Johnson ha studiato cinema e filosofia e lavora come scrittore e regista. È regista di *The Green Fog* (2017) e *The Forbidden Room* (2015).

Evan Johnson studied Film and Philosophy and works as a writer and filmmaker. He is director of *The Green Fog* (2017) and *The Forbidden Room* (2015).

Galen Johnson è un regista canadese autore di: *The Green Fog* (2017) *Bring Me the Head of Tim Horton* (2015)

Galen Johnson is a Canadian filmmaker author of: *The Green Fog* (2017) *Bring Me the Head of Tim Horton* (2015)

Guy Maddin è un artista, sceneggiatore, direttore della fotografia e regista. Tra i suoi film: *The Green Fog* (2017), *The Forbidden Room* (2015), *Mundo Invisível* (2012), *My Winnipeg* (2007)

Guy Maddin is is an installation artist, screenwriter, cinematographer and filmmaker. Among his films: *The Green Fog* (2017), *The Forbidden Room* (2015), *Mundo Invisível* (2012), *My Winnipeg* (2007)

EVAN JOHNSON, GALEN JOHNSON, GUY MADDIN

THE GREEN FOG

Partendo dall'idea di riscrivere La donna che visse due volte di Hitchcock utilizzando vecchi film e serie televisive ambientati a San Francisco, il film si trasforma in un ritratto sperimentale della città su una colonna sonora del Kronos Quartet. Inquietante ed ironico al contempo, il regista si muove tra i diversi strati del cinema giocando con lo spettatore perché ne colga i velati riferimenti: da Bullitt a Vertigo, da Chuck Norris a Chris Marker.

Starting from the idea of rewriting Hitchcock's Vertigo using old films and television series set in San Francisco, the film turns into an experimental portrait of the city, with the soundtrack of the Kronos Quartet. Disturbing and ironic at the same time, the director moves among the different layers of cinema, playing with the audience on different cinema references: from Bullitt to Vertigo, from Chuck Norris to Chris Marker.

© Pamela Gentile

USA, Spagna, 2018, 95', col.

Regia: Robert Bahar, Almudena Carracedo
Montaggio: Ricardo Acosta, Almudena Carracedo, Kim Roberts
Suono: Robert Bahar, José Caldararo, Miguel Calvo, Bechen de Loredo, Steve Miller, Rafael Millán, Álvaro, Silva Wuth, Sebastián Sonzogni, Pablo Áset
Musica: Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman
Produzione: Semilla Verde Productions, Lucernam Films, Blue Ice Docs, Independent Television Service (ITVS), Latino Public Broadcasting, P.O.V.
Distribuzione: Cinephil

Contatto: Shoshi Korman
@: shoshi@cinephil.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Robert Bahar è un documentarista, produttore e scrittore vincitore di un Emmy. In collaborazione con Almudena Carracedo, ha diretto e prodotto *The Silence of Others*, un racconto cinematografico del primo tentativo della storia di perseguire i crimini della dittatura franchista in Spagna.

Robert Bahar is an Emmy-winning documentary filmmaker, producer and writer. In collaboration with Almudena Carracedo, he is currently directing and producing *The Silence of Others*, a cinematic portrait of the first attempt in history to prosecute crimes of the Franco dictatorship in Spain.

Almudena Carracedo è nata a Madrid, Spagna. È regista e scrittrice, nota per *The Silence of Others* (2018), *Made in L.A.* (2007) e *P.O.V.* (1988).

Almudena Carracedo was born in Madrid, Madrid, Spain. She is a director and writer, known for *The Silence of Others* (2018), *Made in L.A.* (2007) and *P.O.V.* (1988).

ROBERT BAHAR, ALMUDENA CARRACEDO

THE SILENCE OF OTHERS

Per capire un Paese pieno di divisioni e di cicatrici qual è la Spagna contemporanea non si può prescindere da questo film. Immaginate di vivere a pochi metri dal vostro torturatore, oppure in una via intitolata a chi ha ucciso parte della vostra famiglia, nel frattempo diventato un eroe nazionale. Immaginate che una legge nel 1977 abbia deciso per decreto che si dovesse dimenticare tutto, mettendo sullo stesso piano vittime e carnefici. Questo è ciò che José Galantes, Maria Martín e altri protagonisti di questo film raccontano con dignità e fermezza alla madrilena Almudena Carracedo e allo statunitense Robert Bahar. I due registi hanno impiegato 6 anni per raccogliere testimonianze, reperire documenti, scovare i responsabili ancora in vita e le memorie di chi non c'è più. A più di quarant'anni da il 'pacto de l'olvido' questo film prodotto da Pedro Almodovar, come un avvincente *legal thriller* riapre una delle pagine più oscure della storia spagnola, rimettendo in circolo memorie ed emozioni soffocate ma mai scomparse. Un film toccante, visionario, poetico che trasporta lo spettatore. (v.i.) "In un altro mondo, facendoti indossare i panni degli altri. In *The Silence the Others* possiamo accompagnare i personaggi lungo il loro cammino durato sei anni, fino all'ottenimento della giustizia. Il film può fare da motore dell'empatia, facendoci provare delle sensazioni, pensare, porre delle domande". [A. Carracedo, R. Bahar]

If one wants to make sense of a country filled with discord and scars like contemporary Spain, then this film is crucial. Imagine you live a few metres away from your torturer, or in a street named after someone who killed a part of your family, now a national hero. Imagine that a law in 1977 decided that everything should be forgotten by decree, equating victims and oppressors. This is what José Galantes, Maria Martin, and other characters in this film tell Almudena Carracedo (Madrid) and Robert Bahar (USA) with dignity and resoluteness. It took six years to the two film directors to find witnesses, documents, those responsible who are still alive, and the memories of those who aren't. Over forty years after the 'pacto del olvido', this film produced by Pedro Almodovar that resembles a compelling legal thriller re-opens one of the darkest pages of Spanish history, bringing to light memories and emotions that were stifled but never died. A touching, visionary, poetic film that carries the audience. (v.i.) "Into another world and let you walk in other people's shoes. In *The Silence of Others*, people can accompany our characters in their 6-year long journey towards justice. It can be an empathy-engine. It can make us feel and think and question." [A. Carracedo, R. Bahar]

Francia, 2018, 105', col. e b/n

Regia: Nicolas Champeaux, Gilles Porte
Animazione e disegni: Oerd
Animazione: M. Ratier, D. Devaux, V. Escrive, M. Gueritte, A. Presles, L. Espiche, S. Najjarane, T. Gremillet, V. Karpp
Fotografia: Gilles Porte
Montaggio: Alexandra Strauss
Suono: Gautier Isern, Élisabeth Paquotte, Christophe Vingtrinier
Musica: Aurélien Chouzenoux
Produzione: UFO production, Rouge International
Coproduzione: Korokoro Films, Ina, Arte France
Distribuzione: Versatile Films

Contatto: Ghislain Vidal-Giraud, Versatile Films
@: ghislain@versatile-films.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Gilles Porte è un direttore della fotografia e regista francese. Tra i suoi lavori da regista: *Quand la mer monte...* (2004), *Tantale* (2016) *The State Against Mandela and the Others* (2018)

Gilles Porte is a French DOP and as director. Among his film sas director: *Quand la mer monte...* (2004), *Tantale* (2016) *The State Against Mandela and the Others* (2018)

Nicolas Champeaux è stato inviato speciale di Radio France Internationale con sede a Johannesburg tra il 2007 e il 2010 e poi reporter per tutta l'Africa. Nel 2017 è diventato freelance. Champeaux ha scritto e prodotto diversi documentari radiofonici. Nel 2013 il suo documentario *Tombouctou: 10 mois sous Aqmi* è stato selezionato nella categoria radio per il Premio Bayeux.

Nicolas Champeaux was Radio France Internationale's special correspondent based in Johannesburg between 2007 and 2010 and then reporter-at-large for the radio station's Africa service. In 2017 he became freelance. Champeaux has written and produced several radio documentaries. In 2013 his documentary *Tombouctou: 10 mois sous Aqmi* was shortlisted in the radio category for the Prix Bayeux.

NICOLAS CHAMPEAUX, GILLES PORTE

THE STATE AGAINST MANDELA & THE OTHERS

Tra il 1963 il 1964, Nelson Mandela fu protagonista di un processo entrato a far parte della storia. Insieme ad altri 8 compagni e attivisti, venne accusato di atti di sedizione e terrorismo contro il governo sudafricano. La condanna per simili accuse era la pena di morte. Sul banco degli imputati non sedevano solo dei giovani uomini, padri di famiglia, ma i più fieri oppositori del regime di Apartheid che stabiliva diritti e doveri diversi in base al colore della pelle. Nel 2016, grazie ad un'importante invenzione tecnica, le registrazioni audio del processo (per una durata complessiva di 256 ore) sono tornate disponibili. *The State Against Mandela & the Others* rievoca le fasi cruciali del dibattimento processuale attraverso le vive voci dei protagonisti, impreziosite da sequenze di animazione realizzate da Oerd van Cuijlenborg e integrate dai commenti dei protagonisti ancora in vita di questo importante capitolo nella storia dei diritti umani. (a.l.)

Between 1963 and 1964, Nelson Mandela was at the centre of a trial that is now history. Along with eight comrades and activists, he stood accused of acts of sedition and terrorism against the South-African government. This kind of charges were punishable by death. Not only young men, and family men, sat among the defendants, but also the fiercest dissidents against the apartheid regime that ruled on people's rights and duties based on the colour of your skin. In 2016, thanks to an important technical innovation, the audio recordings of the trial became available for a total duration of 256 hours. *The State Against Mandela & the Others* resurrects the trial's crucial phases by way of the actual voices of those involved, accompanied by the animation realized by Oerd van Cuijlenborg and the comments of those who are still alive on an important chapter in the history of human rights. (a.l.)

MARIA AUGUSTA RAMOS

THE TRIAL
O PROCESSO

Uno sguardo dietro le quinte del processo a Dilma Rousseff, prima donna presidente del Brasile che, nella lotta per dimostrare la sua innocenza, diventa il simbolo della ricerca di democrazia nel paese. Una storia di tradimento e corruzione, che presenta la vicenda personale di Rousseff: imprigionata e torturata dall'ex dittatura militare, ora deve affrontare l'*impeachment* con l'accusa di reati fiscali. Con la straordinaria energia di un *thriller* politico, la regista filma il processo che ha portato alla destituzione di Rousseff e al conseguente collasso delle istituzioni democratiche del Brasile.

A look behind the scenes of the trial of Dilma Rousseff, the first woman president of Brazil who, in the struggle to prove her innocence, becomes the symbol of the search for democracy in the country. A story of betrayal and corruption, through the personal story of Rousseff: imprisoned and tortured by the former military dictatorship, now she faces the impeachment. With the extraordinary energy of a political thriller, the director films the process that led to the dismissal of Rousseff and the subsequent collapse of the democratic institutions of Brazil.

Brasile, Germania, Paesi Bassi 2018, 140', col.

Regia: Maria Augusta Ramos
Fotografia: Alan Schvarsberg, David Alves Mattos
Montaggio: Karen Akerman
Suono: Marta Lopes, Bernardo Uzeda, Gustavo Loureiro
Produttori: Maria Augusta Ramos, Gudula Meinzolt, Paulo de Carvalho ,Wout Conijn
Produzione: Nofoco Filmes
Coproduzione: Autentika Films, Canal Brasil, Conijn Film

Contatto: Nofoco Filmes
@: nofocofilmes@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maria Augusta Ramos è una regista di documentari brasiliano-olandese. I suoi film sono stati proiettati in numerosi festival internazionali e hanno vinto numerosi premi. Nel 2013 il Consiglio della Fondazione Helsinki per i diritti umani le ha conferito il Premio Marek Nowicki per la sua intera opera e il suo eccezionale impegno nel campo dei diritti umani attraverso il mezzo cinematografico.

Maria Augusta Ramos is a Brazilian-Dutch documentary filmmaker. Her films have screened at international festivals and won a number of awards. In 2013 the Board of the Helsinki Foundation for Human Rights awarded her the Marek Nowicki Prize for her entire oeuvre and her outstanding engagement with the topic of human rights via the medium of film.

Filmografia
2018: The Trial
2015: Drought
2013: Hill of Pleasures
2007: Behave
2004: Justice

Repubblica Democratica del Congo, Francia, Svizzera, Germania, Norvegia, 2018, 74', col.

Regia: Dieudo Hamadi
Fotografia: Dieudo Hamadi
Montaggio: Hélène Ballis
Suono: Philippe Ciompi, Samuel Mittelman
Produzione: Kiripifilms, Les Films de l'œil sauvage, Alva Film, Bärbel Mauch Film, Flimmer Film, ARTE, RTS, Al Jazeera English

Contatto: Stephan Riguet, Andanafilms
@: sriguet@andanafilms.com

Bio Stephan Riguet p. 15

Dieudo Hamadi è un giovane regista congolese. Ha lavorato come montatore, produttore e assistente-regista, in particolare con Suka! Productions di Città del Capo, in Sudafrica. Il suo primo lungometraggio, *Atalaku*, racconta la campagna elettorale del 2012 nella Repubblica democratica del Congo.

Dieudo Hamadi is a young Congolese director. He worked as editor, producer and assistant-director, especially with Suka! Productions of Cape Town, South Africa. His first feature film, *Atalaku*, tells the 2012 election campaign in the Democratic Republic of Congo.

Filmografia selezionata
2018: Kinshasa Makambo
2017: Maman Colonelle
2014: Examen d'Etat
2013: Atalaku
2009: Ladies in Waiting
Zero Tolerance

OMAGGIO A | HOMAGE TO STEPHAN RIGUET

DIEUDO HAMADI

KINSHASA MAKAMBO

Ben "il mediatore" torna dagli USA dopo essere costretto a lasciare il Paese per aver organizzato un raduno anti-Kabila. Jean-Marie "il creativo" ritorna in libertà dopo un periodo di detenzione in carcere. Christian "il radicale" torna regolarmente sulle barricate, riuscendo sistematicamente ad eludere il controllo della polizia. Tutti e tre hanno lo stesso obiettivo: il cambiamento politico e le libere elezioni nel loro Paese, la Repubblica Democratica del Congo. A distinguerli sono le strade che decidono di percorrere, i modi per portare avanti il conflitto: meglio il dialogo, le azioni dimostrative o la rivolta popolare? Il regista congolese Dieudo Hamadi decide di affrontare questo interrogativo percorrendo le strade e le piazze di Kinshasa insieme al movimento di opposizione al governo, nell'epicentro di una rivoluzione inarrestabile, tra le energie di un'Africa giovane ed esasperata. "Ciò che mi interessa veramente sono le piccole storie individuali e personali. Naturalmente, sullo sfondo ci sono sempre la Storia e il contesto, ma il punto è raccontare storie di persone; per me il legame con lo spettatore si crea attraverso l'emozione, e il mio obiettivo era mostrare la gioventù del Congo che lotta per avere libere elezioni." [D. Hamadi].

Ben 'the mediator' comes back from the U.S. after having been obliged to flee the country as he had organized an anti-Kabila gathering. Jean-Marie 'the creative' is now a free man after a period of detention in jail. Christian 'the radical' is back on the barricades, as he manages to elude police controls all the time. All three of them have the same goal: political change and free elections in their country, the Democratic Republic of the Congo. What they don't have in common is the means to pursue their fight: dialogue, demonstrative actions, or people's uprising? Congolese film-maker Dieudo Hamadi has decided to face this question walking in the streets and squares of Kinshasa by the side of the movement of opposition, at the core of an unstoppable revolution, among the energies of a young, exasperated Africa. "What really interests me are little, individual, personal stories. Of course, history and context are in the background, but my point is to tell stories of people; for me, the link with the audience is through emotion, and my purpose was to show the youth of the Congo fighting to have elections". [D. Hamadi]

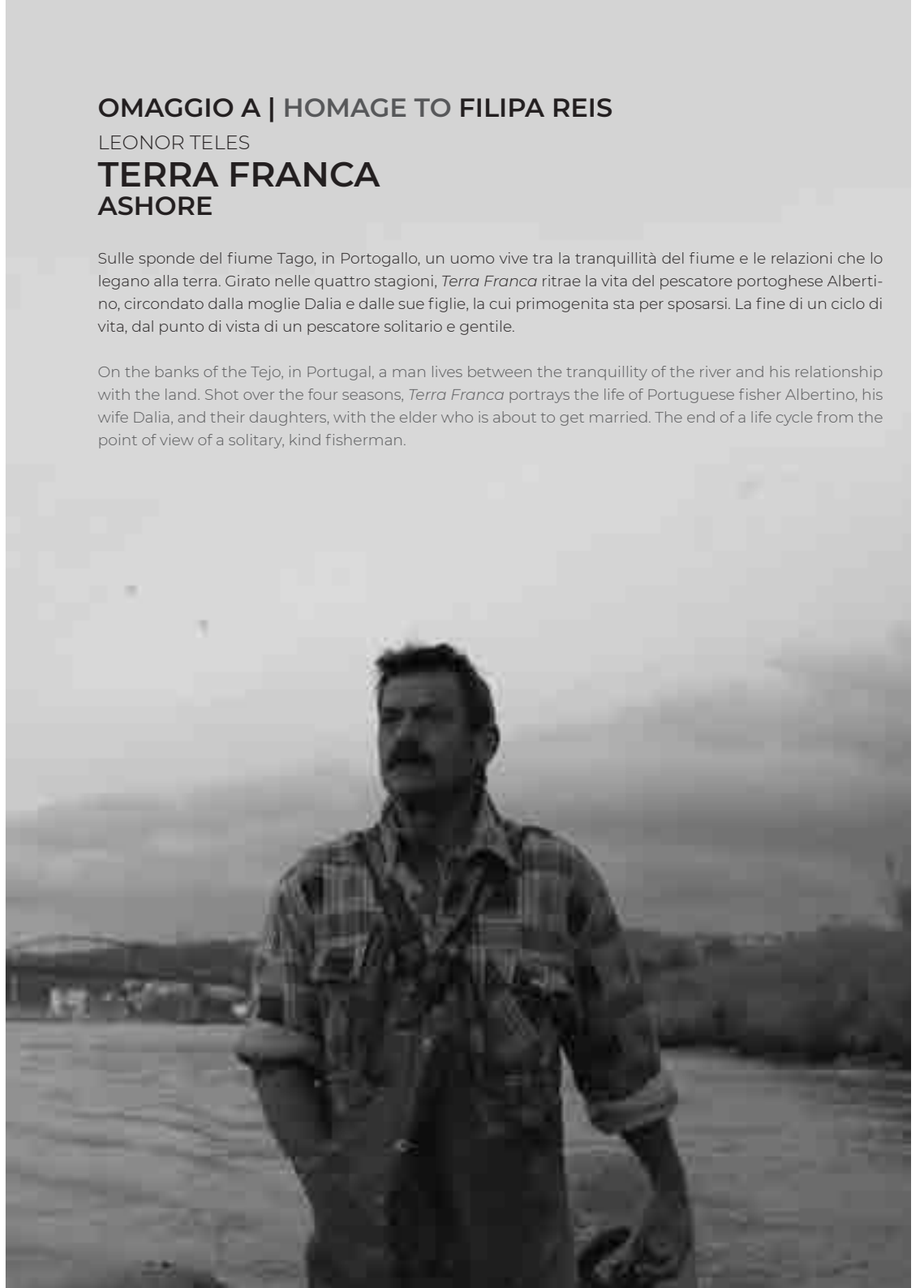
OMAGGIO A | HOMAGE TO FILIPA REIS

LEONOR TELES

TERRA FRANCA
ASHORE

Sulle sponde del fiume Tago, in Portogallo, un uomo vive tra la tranquillità del fiume e le relazioni che lo legano alla terra. Girato nelle quattro stagioni, *Terra Franca* ritrae la vita del pescatore portoghese Albertino, circondato dalla moglie Dalia e dalle sue figlie, la cui primogenita sta per sposarsi. La fine di un ciclo di vita, dal punto di vista di un pescatore solitario e gentile.

On the banks of the Tejo, in Portugal, a man lives between the tranquillity of the river and his relationship with the land. Shot over the four seasons, *Terra Franca* portrays the life of Portuguese fisher Albertino, his wife Dalia, and their daughters, with the elder who is about to get married. The end of a life cycle from the point of view of a solitary, kind fisherman.



Portogallo, 2018, 82', col.

Regia: Leonor Teles
Fotografia: Leonor Teles
Montaggio: Luísa Homem, João Braz
Suono: Rafael Gonçalves Cardoso, Bernardo Theriaga, Joana Niza Braga, Branko Neskov
Produzione: Uma pedra no sapato

Contatto: Filipa Reis
(Uma pedra no sapato)
@: info.umapedranosapato@gmail.com

Bio Filipa Reis p. 14

Leonor Teles è nata a Vila Franca de Xira in una famiglia con radici nella comunità Rom locale. Ha una laurea in Cinema alla Lisbon National Film School e si è specializzata in Cinema e Regia. Attualmente, Leonor lavora principalmente in progetti di documentari.

Leonor Teles was born in Vila Franca de Xira in a family with roots in the local Gypsy community. She has a Cinema degree from Lisbon National Film School (ESTC) and she specialized in the areas of Cinematography and Directing. Currently, Leonor works mainly in documentary projects.

Filmografia
2018: Terra Franca
2016: Batrachian's Ballad
2013: Rhoma Acans

Serbia, Croazia, Bosnia Erzegovina, 2017, 72'

Regia: Biljana Tutorov
Fotografia: Orfeas Skutelis
Montaggio: Thomas Ernst, Ana Lagator, Natasa Pantic
Suono: Frano Home, Dejan Kragulj
Produzione: Kinematograf, Al Jazeera Balkan, Croatian Radiotelevisio, Wake Up Films

Distribuzione: Slingshot Films

Contatto: Manuela Buono, Slingshot Films
@: manuela@slingshotfilms.it

Bio Biljana Tutorov p. 16

OMAGGIO A | HOMAGE TO BILJANA TUTOROV

BILJANA TUTOROV

WHEN PIGS COME
KAD DODJU SVINJE

Dragoslava ha quattro televisori, tre nipoti, due migliori amiche e un marito con cui combatte per il telecomando. Ha vissuto in cinque paesi senza mai trasferirsi dal suo appartamento in una piccola città di confine. I media e la politica si insinuano nell'intimità familiare, ma lei affronta tutto con umorismo e determinazione. Ogni nostro singolo gesto, come alzarsi al mattino, è un atto di responsabilità che inizia a cambiare il mondo.

Dragoslava has four TV sets, three grandchildren, two best friends, and a husband with whom she fights over a remote control. She has lived in five countries without ever moving from her flat in a small borderline town. The media and politics creep into the family intimacy but she reflects about it with humor and determination. Our every single gesture, from getting up in the morning onward, is an act of responsibility which starts to change the world.

26.05—2.06.2019
krakowfilmfestival.pl
Do not miss it!
Deadlines for
International entries:
30th November 2018
31st January 2019
Krakow Film Festival is an Oscar® qualifying festival, recommends and nominates films for the European Film Award in documentary and short film category. It is accredited by FIAPF.
59.KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
59th KRAKOW
FILM
FESTIVAL

DOC EXPLORER

Setteponti Walkabout

DOC EXPLORER

Quella del documentario è una galassia in continua espansione. Il Festival dei Popoli vi propone di esplorarne i confini, inoltrandosi - questo il senso di questa nuova sezione - in quei territori di confine in cui il linguaggio del documentario si fonde, in una proficua ibridazione, con altre forme di espressione e con gli spazi (virtuali e non) messi a disposizione dalle novità tecnologiche. *Web doc, I-doc, Virtual Reality, Live Documentary,* sono nomi e concetti nuovi, in cui però rimane saldo il legame tra l'originalità delle idee, la creatività degli autori e il dialogo con il mondo che ci circonda. Il tacito obiettivo che questi strumenti - pur nella diversità di approcci - si propongono è l'ambizione di migliorare le nostra capacità di comprendere il reale.

The galaxy of documentary is constantly expanding. Festival dei Popoli proposes to explore its boundaries, venturing into those border areas – and here lies the meaning of this section - in which the language of documentary blends productively with other forms of expression and the (virtual or non) spaces created by technological innovation.
Web doc, I-doc, Virtual Reality, Live documentary, are new names and fresh concepts in which the ties with originality of ideas, authors' creativity, and the dialogue with the world around us are still deeply felt. The tacit goal of these instruments, regardless of their various approaches, is the ambition to improve our capacity of understanding the real.

SETTEPONTI WALKABOUT

WEB DOC DI GIANFRANCO BONADIES, GIANPAOLO CAPOBIANCO, MICHELE SAMMARCO, CON LA COLLABORAZIONE DI VALERIA TISATO

PRODUZIONE MACMA

Lungo la Strada Setteponti, territorio di infinite stratificazioni tra Firenze e Arezzo, un mondo si sta estinguendo. Le sue ultime tracce si rivelano con forza, mentre nuove realtà sorgono da quei solchi e da quei segni per costruire un mondo nuovo. Dalle ultime tracce di un mondo in estinzione, il mondo dei contadini; ai ricordi legati alla seconda guerra mondiale, tra orrori e commozione; alle realtà che abitano oggi il territorio, tra antiche tradizioni e germogli, sono i tre capitoli in cui si articola il racconto. Un viaggio interattivo tra cinema documentario, animazione, illustrazione, sound design e materiali d'archivio per conoscere uno tra gli itinerari più belli e significativi da percorrere in Toscana.

Along the Setteponti Road, an infinitely layered territory, an entire world is dying. Its last signs are unmistakable; at the same time, from them new realities take shape to build a new world. From this waning world of peasants to the memories of World War II, between horror and tears, up to the realities that are thriving there today between ancient traditions and budding practices, the story plays out through these three chapters. An interactive journey between documentary film, animation, illustration, sound design, and archival materials in different media introduces us to the stories of the Setteponti Road, one of the most fascinating and most significant itineraries located between Florence and Arezzo, Tuscany, Italy.

L'INVENZIONE DELLO SPAZIO
VILLA E GIARDINI MEDICEI IN TOSCANA

I-DOC DI ROBERTO MALFAGIA

PRODUZIONE MANIFATTURE DIGITALI CINEMA / FST

L'invenzione dello spazio racconta in modo inedito un patrimonio eccellente e poco conosciuto della Toscana: le 14 ville e giardini della famiglia Medici entrati nel 2013 nella Lista Unesco del Patrimonio dell'Umanità. Il documentario utilizza le più innovative tecnologie legate alla narrazione interattiva e tridimensionale su web, adottando un punto di vista originale sia nei contenuti che nell'estetica. Un racconto corale teso ad affascinare giovani adulti, tra il 16 e i 26 anni, e oltre.

This interactive online documentary describes a heritage of excellence for Tuscany, for Italy, for the entire humankind: it is the complex of 14 villas and gardens of the Medicis, included in the list of UNESCO World Heritage Sites in 2013 as 'serial site.' Not a film, but a digital story, it aspires to attract young adults of 16 to 26 years of age and more.

Regia: Roberto Malfagia
Produzione: Manifatture Digitali Cinema – FST
Filmmaking volumetrico: Emanuele Nappini
Art direction: Alessandro Rustighi
Sviluppo codice: Fausto Baroncini
Soundesign: Gianpaolo Capobianco
Assistenti alle riprese e montaggio: partecipanti al corso "Narrazione Interattiva e Filmmaking RGB+D" di Manifatture Digitali Cinema Pisa.

Realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema con il supporto della ACT, MiBAC-DGC, Regione Toscana e Fondazione Sistema Toscana e con il contributo del MiBAC nell'ambito della Lg. 77/2006 Misure di tutela e fruizione a favore dei siti Unesco.

HEIDI PROJECT
LIVE DOCUMENTARY

REGIA: ADRIEN FAUCHEUX
CON: ALESSANDRA CELESIA E ADÉLYS
MUSICHE: ADÉLYS

"Sono nata nelle Alpi della Valle d'Aosta e cresciuta in montagna. Sono una Heidi italiana. Come l'eroina dei cartoni animati, ho lasciato la montagna per la città. Non Francoforte, ma Parigi. Qui, proprio come Heidi, sono crollata; ho perduto di vista ciò che dava senso alla mia vita. Per capire la meccanica interna di questo dolore, ho deciso di partire in viaggio con una musicista. Insieme siamo andate alla ricerca di ciò che ci rende gli adulti che siamo diventati" (A. Celesia)
Heidi Project è frutto di un assemblaggio di tre forze: sequenze di film documentario, musica e racconto. Alessandra Celesia e Adélys ci conducono in un lungo viaggio, alla ricerca della pace interiore.
Progetto sostenuto da Comptoir du Doc (Hors format) e dalla Cinémathèque française du documentaire. Evento organizzato in collaborazione con Film Commission Valle d'Aosta.

"I was born and raised in the Alps of Val d'Aosta. I am an Italian Heidi. Like the cartoon heroine, I left the mountain for the city. Not Frankfurt in my case, but Paris. There, just like Heidi did, I broke down; I had lost sight of what gave meaning to my life. To understand the inner mechanism of this pain, I decided to leave for a journey along with a female musician. Together, we went in search of what makes us the adults that we have become." (A. Celesia)
Heidi Project is the outcome of three factors joined together: sequences from a documentary, music, and storytelling. Alessandra Celesia and Adélys take us on a long journey in search of inner peace.
A project supported by Comptoir du Doc (Hors Format) and the Cinémathèque française du documentaire. Event organized in collaboration with Film Commission Val d'Aosta.

POPOLI VR
IL REALE DEL VIRTUALE

Festival dei Popoli e Gold Enterprise, con la collaborazione di Fondazione Giacomo Brodolini presenta una selezione di documentari in VR da tutto il mondo. Ogni opera è un'esperienza unica e ripetibile in modo differente. Cambia la prospettiva dello spettatore, cambia la responsabilità del fruitore, cambia la forma della narrazione. Quali orizzonti e quali opportunità si aprono con il VR per il racconto del reale? Quante storie possiamo raccontare e quante esperienze possiamo vivere?

Festival dei Popoli and Gold Enteprise, with the collaboration of the Fondazione Giacomo Brodolini, present *Popoli VR – Il reale del virtuale*, a selection of VR documentaries from all over the world. The works discuss a variety of themes: each of them is a unique experience that, however, can be repeated in a different way, changing the viewer's angle, or the user's responsibility, or the form of storytelling. Which perspectives and which opportunities become available with VR for narratives of the real? How many stories can we tell? How many experiences can we live?

Amor de abuela
Jessie Hughes
Guatemala, USA, Australia, 2017, 7'

Anote's Ark
Matthieu Rytz
Canada, 2018, 10'

Drumpossible
Omar Rashid
Italia, 2017, 1' 30''

Half Life (VR Short Version)
Robert Connor
Svezia, 2018, 11'

Jafri
Michael Beets
Australia, 2016, 8'

No borders
Omar Rashid
Italia, 2016, 15'

Out of the Blue
Sophie Ansel
Francia, USA, Mexico, Australia, Russia, 2017, 10'

Sun Ladies
Christian Stephen, Celine Tricart
USA, 2018, 7'

35.
KASSELER
DOK UMENTAR FILM UND VIDEO FEST
13.–18. NOVEMBER 2018

AWARDS
GOLDEN KEY 5.000 € IN TOTAL
GOLDEN HERCULES 3.500 €
GOLDEN CUBE 3.500 €
JUNGES DOKFEST: A38-PRODUCTION-GRANT
KASSEL-HALLE BIS ZU UP TO 8.000 €

PROGRAM ONLINE BY THE END OF OKTOBER

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel | Fon +49 (0)561 707 64 31 | dokfest@kasselerdokfest.de

INDICE DEI FILM
FILM'S INDEX

90 Seconds in North Korea p. 40
A Field Guide to Being a 12-Year-Old Girl p. 149
A ma mesure p. 134
Acid Forest p. 32
After the Silence p. 41
Angkar p. 22
Anote's Ark p. 135
Aurora p. 136
Be' jam be et cela n'aura pas de fin p. 138
Becoming Animal p. 137
Betty – They Say I'm Different p. 156
Blue Note Records: Beyond the Notes p. 157
Chaco p. 23
Children of the Universe p. 149
Cinema p. 114
Come se nulla fosse p. 115
Corpo a Corpo p. 50
Empire Builders p. 119
Erased, _Ascent of the Invisible p. 24
Game Girls p. 25
Genesis 2.0 p. 139
Hayati (My Life) p. 164
Heidi Project – Live Documentary p. 183
Hello Salaam p. 150
Hoa p. 140
I racconti del Palavesuvio p. 116
I Signed the Petition p. 42
Il fiore in bocca p. 117
Il vicino p. 118
Il villaggio p. 120
Inland Sea p. 26
John Mcenroe: In the Realm of Perfection p. 165
Kayayo The Living Shopping Baskets p. 150
Kinshasa Makambo p. 174
L'invenzione dello spazio – ville e giardini medicei in Toscana p. 182
La Ligne de partage des eaux p. 106
La mécanique des corps p. 141
La Regina di Casetta p. 51
Las nubes p. 43
Le temps des graces p. 105
Life is But a Dream p. 27
Louisiana p. 85
Low Tide p. 83
M p. 33
Mein Haus p. 121
More Human than Human p. 152
Morivivì p. 34
My Dearest F#cking Phone p. 151
My Happy Complicated Family p. 151
N A T U R A L E – Il teatro delle Ariette p. 52
National Narrative p. 35
No Obvious Signs p. 36
Nul homme n'est une île p. 107
Ogni cosa rosa p. 122
On destruction and preservation p. 142
Our Street p. 123
Passengers p. 124
Pentcho p. 53
Pierrot p. 125
Popoli VR p. 184
Prague a Foreigners Perspective p. 126
Quasi Domani p. 54
Queen and Béjart: Ballet for Life p. 159
Queen: Rock the World p. 158
Sec Rouge p. 44
Second Life p. 143
Setteponti Walkabout p. 181
Sisters p. 45
Srbenka p. 28
Stop the Pounding Heart p. 84
Storia dal qui p. 55
Studio 54 p. 160
Talking Money p. 166
Tanzania Transit p. 167
Tempi di ghisa p. 127
Terra Franca p. 175
The Deminer p. 168
The Fourth Estate p. 169
The Girl of 672K p. 152
The Green Fog p. 170
The Land of Love p. 144
The Little One p. 128
The Migrating Image p. 46
The Passage p. 82
The Silence of Others p. 171
The State Against Mandela & the Others p. 172
The Trial p. 173
To See a Woman p. 37
Torino 24 p. 129
Walden p. 145
What You Gonna Do When the World's on Fire? p. 86
When Pigs Come p. 176
When the War Comes p. 29

INDICE DEI REGISTI
DIRECTOR'S INDEX

Abela, Marcelle p. 136
Abramjan, Andran p. 119
Adélys p. 183
Aguilera, David p.34
Arbugaev, Maxim p.139
Bahar, Robert p.171
Bakke Riise, Mari p. 150
Barzdziukaite, Rugile p. 32
Beil, Grégoire p. 35
Benini, Jacopo p.127
Bird, Christopher p. 158
Blåfield, Maija p. 142
Bonadies, Gianfranco p. 181
Borchi, Elettra Irene p. 127
Borskova, Jana p. 124
Brand, Kim p. 150
Budin, Camille p. 149
Cam Van Nguyen, Diana p. 128
Capobianco, Gianpaolo p. 181
Carracedo, Almudena p. 171
Cattini, Stefano p. 53
Celesia, Alessandra p. 183
Cerniani, Ghila p. 122
Champeaux, Nicolas p. 172
Chatellier, Matthieu p. 141
Ciriello, Luca p. 116
Civardi, Valeria p. 117
Cobham-Hervey, Tilda p. 149
Corona, Francesco p. 50
Costa, Giuseppe p. 122
Cox, Philip p. 156
Davie, Emma p. 137
Delva, Clara p. 115
Denisi, Gabriella p. 121
Di Gioia, Francesco p. 127
Escudè, Sofia p. 164
Faraut, Julien p. 165
Faucheux, Adrien p. 183
Fei, Francesco p. 51
Fendova, Petra p. 123
Ferrari, Caterina p. 120
Fleifel, Mahdi p. 42
Foschi, Fabiana p. 122
Frei, Christian p. 139
Freschi, Alessandro p. 118
Garbus, Liz p. 169
Gebert, Jan p. 29
Giunti, Livia p. 52
González, Juan Pablo p. 43
Gorlova, Alina p. 36
Halwani, Ghassan p. 24
Hamadi, Dieudo p. 174
Hay, Neary Adeline p. 22
Hilgers, Eef p. 151
Hirori, Hogir p. 168
Huber, Sophie p. 157
Hytros, Michal p. 45
Incalcaterra, Daniele p. 23
Johnson, Evan p. 170
Johnson, Galen p. 170
Kamal, Shinwar p. 168
Kashcheeva, Daria p. 126
Kruse, Stefan p. 46
Larcin, Sonam p. 41
Lee, Kate Tessa p.44
Loffredo, Gianluca p. 54
Longobardi, Antonio p. 125
Louise Pope, Tessa p. 151
Maddin, Guy p. 170
Malfagia, Roberto p. 182
Marchais, Dominique pp. 90-107
Mari, Isabella p. 114
Marks, Mirjam p. 152
Mastropietro, Eleonora p. 55
Mettler, Peter p. 137
Minervini, Roberto pp. 56-86
Niglas, Liivo p. 144
Pallotta, Tommy p. 152
Pankov, Eugeniusz p. 143
Parietti, Caroline p. 138
Paukovic, Ranko p. 40
Pescetti, Margherita p. 27
Ponson, Cyprien p. 138
Porte, Gilles p. 172
Quattrini, Fausta p. 23
Ramos, Maria p. 173
Rovira, Mònica p. 37
Rytz, Matthieu p. 135
Sammarco, Michele p. 181
Schön, Tom p. 44
Scialpi, Patrizia Emma p. 122
Settembrini, Andrea p. 117
Skrzeszewska, Alina p. 25
Slijepcevic, Nebojsa p. 28
Soda, Kazuhiro p. 26
Tavernier, Marie p. 134
Teles, Leonor p. 175
Tisato, Valeria p. 181
Torres, Liliana p. 164
Tutorov, Biljana p. 176
Tyrnauer, Matt p. 160
Van Velzen, Jeroen p. 167
Villaseñor, Eva p. 33
Wake, Lynne p. 159
Winkels, Sebastian p. 166
Wolting, Femke p. 152
Zimmermann, Daniel p. 145
Zuin, Marco p. 140

RINGRAZIAMENTI
THANKS TO

Ilaria Fabbri, Lucrezia Pinzani, Patrizia Ricci (Regione Toscana – Settore Spettacolo), Tommaso Sacchi, Andrea Aprili, Giovanna Giordano (Comune di Firenze) – Stefania Ippoliti, Camilla Toschi, Marta Zappacosta, Martina Capaccioni, Andrea Magagnato, Sveva Fedeli, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, Camilla Silei, Teresa Diani, Michele Galardini (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti (Toscana Film Commission) – Lorenzo Canova, Anna Pedroncelli (Sensi Contemporanei) – Christophe Musitelli, Dragoslav Zachariev, Florence Ferran, Chiara Borrelli (Ambasciata di Francia in Italia – Institut Français Italia) – Manon Hansemann, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Institut Français Firenze) – Isabelle Mallez – Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypuła, Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) – Simona Calboli (Centro Ceco – Milano) – Neumannová Radka – Giovanna Dani Del Bianco, Aranka Myslivcova (Consolato Onorario della Repubblica Ceca – ARCA Amici della Repubblica Ceca) – Lorenzo Costantino (Istituto Polacco di Roma) – Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) – Aida Suljicic (Swiss Film) – Bernhard Simeck (German Films) – Antonella Perin, Carmen Hof (Goethe-Institut Roma) – Matteo Colombi, Alessio Alessi, Sara Mancini (Publiacqua) – Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) – Maurizio Sangalli, Lucia Lunghini (Istituto Sangalli) – Mauro Perini, Vincenzo Striano (Water Right Foundation) – Simone Pinchiorri, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Stefano Amadio (Cinemaitaliano.info) – Jacopo Sgroi (CG Entertainment) – Gianluca Guzzo, Nicoletta Dose, Andrea Cittadini (MYmovies.it) – Walter Sganga, Sara Burberi (Associazione Sabrina Sganga) – Simone Siliani, Barbara Setti (Fondazione Finanza Etica) – Lorenzo Luzzetti, Federico Babini (Spazio Alfieri) – Paola Valentini, Federico Pierotti (SAGAS Unifi) – Luigi Nepi (PROGEAS Unifi) – Laura Zagordi, Germana Bianco, Tonino Curagi (Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti) – Sara Benedetti, Anna Galli (Scuola Holden) – Antonella Di Nocera, Antonio Borrelli (FilmaP) – Heidi Gronauer, Emanuele Vernillo (ZELIG) – Alexandra Hroncová (FAMU) – Vitezslav Chovanec (CFC) – Emilie Bujes, Madeline Robert (Visions du Réel) – Maria Bonsanti (Eurodoc Programme) – Alessandro Stellino, Daniela Persico (IsReal – Festival di Cinema del Reale) – Jean Marie Barbe, Eve Tourrent, Pierre Matheus (Tënk) – Giselle Cruz (Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba), Jessie Yang (Taiwan Docs) – Davide Oberto (Torino Film Festival) – Dimitra Kouzi, Rosie Diamantaki (KinderDocs) – Gaetano Capizzi, Lia Furxhi (Cinemabiente) – Tamar Tal – Vania Aillon, Rossella Mezzina (Festival FILMAR en América Latina) – Thierry Roche (LESA – Aix Marseille Université) – Francia Rosales (Valdivia International Film Festival) – Leonardo Bigazzi (Lo Schermo dell'Arte) – Leena Pasanen, Roland Löbner (DOK Leipzig) – Lisa Chiari, Roberto Ruta (Middle East Now Festival) – Roberto Minervini – Paolo Benzi – Dominique Marchais – Luciano Barisone – Filipa Reis – Stephan Riguet – Biljana Tutorov – Peter Worsley (Eagle Rock Films) – Manuela Buono (Slingshot Films) – Lorenzo Dell'Agnello (Cielo) – Alessandra Celesia – Alessandro Rossetto – Viviana del Bianco, Sabina Viti (NICE) – Roberto Malfagia (La Jetée) – Samuele Rossi, Emanuele Nespeca, Stefano Mutolo (CNA Cinema e Audiovisivo Toscana) – Omar Rashid, Alessandro Mancini (Gold Enterprise) – Fabio Sgaragli (Fondazione Brodolini) – Serge Noiret (EUI) – Niccolò Pecorini, Antonio Ardiccioni (Multiverso) – Clara Marinelli (Guild of the Dome) – Mons. Timothy Verdon (Opera del Duomo di Firenze) – Antonio Prata (Festival Diritti Umani Lugano) – Lia Furxhi (Festival Cinemambiente) – Barbara Viola (SubHumans) – Susanne Guggenberger (Mira Film GmbH) – Ghislain Vidal-Giraud (Versatile Films) – Dario Bonazelli (I Wonder) – Ben Bassauer (Monoduo Films) – Solofilm – Pascale Ramonda (Beauvoir Films) – Anja Dziersk (Rise and Shine World Sales) – Selina Boye (The Festival Agency) – Elena Urbani (CDI Distribution) – Georgia Mouton-Lorenzo (mk2 Films) – Martina Santoro, Stéphane Giraudeau, Léa – Simone Bartalesi, Manfredi Lucibello (OFF Cinema) – Associazione Villa Romana V. – Lucrezia Palandri, Raffaella Corsini, Claudio Galligani, Ilaria Ferrari, Lapo Arnetoli (Associazione "Amici del Festival dei Popoli") – Sudtitles – Marco Dalmasso, Irene Borsotti (La Scena Muta / BUH! Circolo Culturale Urbano) – Ristorante Quinoa – Lorenzo Zambini (ZAP) – Gabriele, Elisa, Valentina, Maurizio (Hotel Medici) – Anikò Sebestyen (Foresteria Valdese) – Michaela Zackova Rossi (Fondazione Del Bianco//Palazzo Coppini) – Andrea Rosta (Opera Catering) – Andrea Buzzegoli (Culinaria de Gustibus) – Marco Guerra (Sandwichic) – Luigi Licchelli (Car2Go) – Paolo Braschi (Sigra Film), Primo De Santis.

Infine ringraziamo il personale del Cinema La Compagnia e dello Spazio Alfieri. Elena Vannuccini, Qian Fen Teresa Lastrucci, Andrea Amerighi, le famiglie Binazzi e Maci, Federico Delpero Bejar, Silke Kurth.

Publiacqua

L'ACQUA TRATTATA BENE

Ogni anno Publiacqua controlla 280.000 parametri su 12.000 campioni per erogarti acqua di qualità al rubinetto e restituire all'ambiente acqua pulita. **Publiacqua, la tua acqua di tutti i giorni.**

Teatri, concerti, mostre, cinema...

postounicoop

Le migliori offerte culturali della nostra regione, con sconti ed esclusive per i soci UnicoopFirenze.

Scopri tutte le iniziative su
www.coopfirenze.it/cultura

unicoopfirenze *La cultura a portata di mano.*

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018
presso Baroni e Gori, Prato,
per conto di Festival dei Popoli, Firenze

La 59ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie al sostegno di:

Progetto realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema

alla sponsorizzazione di:

al patrocinio di:

alla collaborazione con:

alla partecipazione di:

ai media partners:

agli sponsor tecnici:

www.festivaldeipopoli.org

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

ISBN-13: 978-88-6482-036-1

Euro 10,00